



O CONDOR VO

Literatura e Cultura Latino-A



Antonio Cornejo

Organização: Mario



ANTONIO CORNEJO POLAR

O CONDOR VOA

LITERATURA E CULTURA LATINO-AMERICANAS

Organização
Mario J. Valdés

Tradução
Ilka Valle de Carvalho

Belo Horizonte
Editora UFMG
2000



052000111

5860.9
C813C
ed. bres.

© 2000 by Centro de Estudios Literarios Antonio
Cornejo Polar – Lima/Peru

© 2000 da tradução brasileira: Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por
qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

Cornejo Polar, Antonio, 1936 - 1997

C813c O condor voa: literatura e cultura
latino-americanas/ Antonio Cornejo Polar,
organização Mario J. Valdés; tradução Ilka
Valle de Carvalho. – Belo Horizonte:
Ed. UFMG, 2000.

325p. - (Humanitas)

I. Literatura latino-americana –
Crítica e interpretação I. J. Valdés, Mario
II. Carvalho, Ilka Valle de III. Título
IV. Série

CDD : 860

CDU : 860

Catálogo na publicação: Divisão de Planejamento e
Divulgação da Biblioteca Universitária - UFMG

ISBN: 85-7041-177-4

EDITORAÇÃO DE TEXTO

Ana Maria de Moraes

PROJETO GRÁFICO

Glória Campos - *Mangá*

CAPA

Montagem de Marcelo Belico

a partir de representações da arte andina

REVISÃO DE PROVAS

Maria Aparecida Ribeiro

Rúbia Flávia dos Santos

PRODUÇÃO GRÁFICA

Jonas Rodrigues Fróis

FORMATACÃO

Ramon Alves Moure

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Biblioteca Central – sala 405

Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 499-4650 – Fax: (31) 499-4768

E-mail: Editora@bu.ufmg.br

http://www.editoras.com/ufmg

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Francisco César de Sá Barreto

Vice-Reitora: Ana Lúcia Almeida Gazzola

CONSELHO EDITORIAL

TITULARES

Carlos Antônio Leite Brandão, Heitor Capuzzo Filho, Heloísa Maria Murgel Starling,

Luiz Otávio Fagundes Amaral, Manoel Otávio da Costa Rocha, Maria Helena

Damasceno e Silva Megale, Romeu Cardoso Guimarães, Silvana Maria Leal Côser,

Wander Melo Miranda (Presidente)

SUPLENTE

Antônio Luiz Pinho Ribeiro, Beatriz Rezende Dantas, Cristiano Machado Gontijo, Leonardo

Barci Castriota, Maria das Graças Santa Bárbara, Maurílio Nunes Vieira, Newton Bignotto

de Souza, Reinaldo Martiniano Marques

INTRODUÇÃO

Conversação com Cornejo Polar sobre a História da Literatura Latino-Americana	7
---	---

A 1 T E CONCEITOS DE FUNDAÇÃO

— Problemas e Perspectivas da Crítica Literária Latino-Americana	15
— Apêndice: Problemas Atuais da Crítica	19
— Unidade, Pluralidade, Totalidade: O Corpus da Literatura Latino-Americana	25
— Imediatismo e Perenidade: A Dupla Audiência da Literatura de Fundação da República	33
— Os Sistemas Literários como Categorias Históricas: Elementos para uma Discussão Latino-Americana	47
A "Invenção" das Nações Hispano-Americanas: Reflexões a partir de uma Relação Textual entre o Inca e Palma	55
— Os Discursos Coloniais e a Formação da Literatura Hispano-Americana (Reflexões sobre o Caso Andino)	77

P A 2 T E OS TEXTOS PARADIGMÁTICOS

— José Donoso e os Problemas da Nova Narrativa Hispano-Americana	89
— Sobre o "Neo-Indigenismo" e os Romances de Manuel Scorza	105
O Discurso da Harmonia Impossível (O Inca Garcilaso de la Vega: Discurso e Recepção Social)	117
Condição Migrante e Intertextualidade Multicultural: O Caso de Arguedas	127

P A R T E 3	Um Ensaio sobre "Los zorros" de Arguedas	139
	O INDIGENISMO	

O Indigenismo e as Literaturas Heterogêneas: Seu Duplo Estatuto Sociocultural	157
O Romance Indigenista: Uma Dilacerada Consciência da História	177
O Indigenismo Andino	193

P A R T E 4	HETEROGENEIDADE
-------------	-----------------

O Começo da Heterogeneidade nas Literaturas Andinas: Voz e Letra no "Diálogo" de Cajamarca	219
Heterogeneidade e Contradição na Literatura Andina: Três Incidentes na Contenda entre Oralidade e Escrita	287
Uma Heterogeneidade não Dialética: Sujeito e Discurso Migrantes no Peru Moderno	299
BIBLIOGRAFIA DE ANTONIO CORNEJO POLAR	311
BIOGRAFIA DE ANTONIO CORNEJO POLAR	325

CONVERSAÇÃO COM CORNEJO POLAR SOBRE A HISTÓRIA DA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Antonio Cornejo Polar é um dos quatro ou cinco pensadores-chave para o desenvolvimento de uma nova conceituação da história literária da América Latina. Libertando-se de preceitos positivistas e nacionalistas, Cornejo Polar sabia que as comunidades primeiramente criam uma tradição literária e depois a formalizam em uma ou várias configurações, seja em crítica histórica, em antologias ou eventualmente em histórias literárias. Com o tempo surgem numerosas histórias literárias a reclamar, cada uma, sua legitimidade como autêntica. Entretanto, Cornejo Polar nos lembra que no caso da América Latina não se trata de uma comunidade homogênea nem de uma nação com múltiplas etnias, mas de um continente de imensa diversidade, o que aumenta notavelmente a pretensão de legitimidade.

No decurso dos últimos vinte anos, até sua morte, em 1997, Cornejo Polar examinou o processo de formação das diversas tradições literárias da América Latina e, ao mesmo tempo, buscou arrancar a atividade literária do marasmo ideológico de essencialismos étnicos, regionais e nacionais. Em 1981, quando nos falamos pela primeira vez, observava que a história caminha para o futuro, incorporando a incessante produção de novas obras; mas não se pode esquecer que a história assume um papel revisionista em relação a outras,

repensando o passado a cada momento. Como captar essa dupla vertente? O historiador inventa ou crê descobrir a matriz de todo o processo. A história-processo é como as águas de Heráclito, sempre cambiantes, mas a história-texto é uma formação geológica de pedras sedimentares. Eis aí o grande paradoxo: como reduzir a falsificação necessária ao converter a corrente de água em pedra? Cada exposição de momentos decisivos no desenvolvimento da sociedade e da cultura tem sido recomposta e modificada em função dos projetos individuais de cada historiador. As imagens consensuais são também criação de maior ou menor validade. Sugeriria eu que, em parte, poder-se-ia vislumbrar o processo histórico com a adição da história da recepção à história da produção. Mas Cornejo Polar nos impulsionava a repensar a própria tarefa de historiador da cultura. Dizia que uma história sempre começa pelo ponto de partida do historiador que procura sustentar a legitimidade de sua visão pessoal, através de sua interpretação da produção literária do passado. Portanto, concordamos em que as diferentes propostas dos historiadores deram lugar às diversas e muito variadas imagens do que se escreveu e das condições materiais e intelectuais em que tal escrita se realizou.

Quase imperceptível, mas constante, nossa conversação ia fixando pontos cardeais da historiografia de Cornejo Polar: descartou-se a proposta essencialista do stalinismo de que a história literária é um reflexo direto da sociedade: ao contrário, deve-se considerar a literatura como uma força, uma energia figurativa que contribui para a conformação de certa identidade cultural; não é derivativa, é produtora. Sem dúvida, a identidade cultural, influenciada e nutrida pela história literária, exclui muito mais do que inclui.

Cornejo Polar propôs que o eixo da história literária latino-americana tinha de ser a tradição iluminista em espanhol e português, mas que esta centralização não justificava a eliminação das tradições literárias subalternas da história da literatura. Como se pode abrir a história literária às tradições subalternas? Esta pergunta nos tomou horas de discussão, em que Cornejo Polar fez observações fundamentais. Explicou que a temporalidade da tradição popular é muito diferente da que se encontra na literatura iluminista e que, por conseguinte, o historiador terá de achar o modo de respeitar essas duas

temporalidades. A tradição popular não segue o calendário europeu nem tampouco a periodização dessas histórias literárias. A temporalidade popular no Peru, México, Guatemala e Bolívia tem suas próprias contribuições para conseguir o prosseguimento de suas tradições de origem, superando a violentíssima ruptura da conquista e a ruptura mais lenta da evangelização e da língua imposta. Em contrapartida, a temporalidade da tradição iluminista se origina na conceituação européia dos clássicos gregos e romanos, na extensa gestação das culturas na Idade Média, no Renascimento e nos princípios da modernidade, que inclui o barroco, o neoclassicismo, o romantismo, o realismo etc. Na América Latina vive-se, a cada dia, o choque das duas tradições. Ante nossa observação de que as literaturas autóctones vistas desse modo estariam sempre condenadas à marginalização, concordamos com a necessidade de um novo paradigma. Falávamos de como esses sistemas subalternos reformulam, ressemantizam e criam estruturas híbridas e imagens sincréticas que, em conjunto, é o que lhes tem dado seu caráter distintivo e que talvez, para entender o sincrético, tivéssemos de pensar dialeticamente.

Cornejo Polar observou que a grande falha da historiografia latino-americana é que não acertou na maneira de aproximar-se dessa dualidade do passado e do passado no presente. Algumas histórias da literatura se iniciam com páginas dedicadas a um sumário do pré-hispânico, passam rapidamente pelo colonial e comodamente se esquecem de que as culturas autóctones não foram aniquiladas, mas continuaram e perduraram; apesar das interferências exógenas, assimilaram novos meios de expressão sem renunciar aos seus e são parte dessa dialética aberta, fundamental na América andina e na América Central.

Essas conversações que recorde aqui, extraídas de minhas anotações, realizaram-se em novembro de 1981, na Universidade Central de Caracas, onde Domingo Miliani recebeu um pequeno grupo de estudiosos que discutia o projeto de uma nova história literária da América Latina, dirigido por Angel Rama e Ana Pizarro. Mas também ficou uma memória desse Encontro, publicada em 1984. O grande acerto de Antonio Cornejo Polar foi expor as culturas literárias da América Latina como uma totalidade contraditória, mas com seus diversos setores em íntima e profunda relação.

A última página oferecida por Cornejo Polar no Encontro de Caracas tornou-se o plano mais concreto para todos os que nos propomos escalar a montanha de uma nova história literária da América Latina. Nos anos que transcorreram entre 1981 e 1997, continuamos o diálogo e apenas seu fim trágico o impediu de participar de nossa equipe, que agora termina a história das culturas literárias latino-americanas. Cinco dias antes de falecer enviou-me sua última mensagem eletrônica sobre a importância de manter a história como uma história aberta.

Concluo esta Introdução com a última página de sua conferência de Caracas. No que se refere à América Latina, seria necessário assinalar:

Primeiro: como processo histórico aberto, a América Latina vai-se configurando ao ritmo dessa própria história e estendendo-se a novos espaços que, embora possam colocar em questão o nome (agora prefere-se falar de "América Latina e Caribe"), nem por isso impedem de se pensar no conjunto como uma vasta e heteróclita supra-região.

Segundo: dada sua magnitude e diversidade, o processo histórico comum à América Latina é difuso e mais ou menos genérico e se torna verificável somente em relação a situações de relevo máximo, como a passagem da ordem colonial à neocolonial, o que significa que suas relações de conformação são antes referenciais.

Terceiro: nas últimas décadas, conforme se estende e moderniza o capitalismo dependente na América Latina, produziram-se certos fenômenos de homogeneização e se reforçaram os canais de comunicação dentro da área.

Quarto: não se pode esquecer que a ideologia da integração latino-americana, desde Bolívar até o presente, é também uma fonte de relações e forma parte da realidade da América Latina.

Em termos gerais, o sistema literário latino-americano tem uma textura menos firme que os sistemas regionais ou nacionais: contudo, em época recente, a internacionalização da produção literária gerou a intensificação de suas relações conformadoras, como demonstra, por exemplo, a passagem das audiências literárias nacionais, ou em alguns casos regionais, à audiência literária latino-americana. Neste sentido, o sistema literário latino-americano não só obedece à trama de suas contradições

interiores, mas também a uma contradição maior entre as forças que conduzem à integração e as que, ao contrário, tendem a desmembrá-lo. Por isso apresenta certas flutuações que dependem da hegemonia que possa adquirir, em determinado momento, uma dessas forças.

De toda a exposição anterior, infere-se que, da perspectiva proposta, a literatura latino-americana está formada por vários sistemas literários que são parte da heterogeneidade étnico-social da América Latina, mas estes sistemas não são independentes: produzidos dentro de um processo histórico comum, relacionam-se entre si mediante vínculos de contradição que essa mesma história explica, e constituem, como conjunto, uma totalidade igualmente contraditória. É atributo do pensamento crítico determinar o nível de abstração que empregará para fixar os limites dessa totalidade, que podem ser os de uma nação, de uma região ou da América Latina íntegra; estabelecendo em cada caso a rede de contradições concretas que definem esse objeto e o modo como se transformam historicamente.

Pensar assim a literatura latino-americana significa negar validade às colocações que, ao privilegiar um só sistema — o culto — de certo modo convalidam a ordem social latino-americana e reafirmam suas condições de opressão e discriminação; significa também superar o empirismo de uma concepção pluralista, que atomiza a realidade e a cultura latino-americanas e de algum modo as debilita; e significa, por último, reafirmar plenamente as muitas formas históricas em que é possível viver na América Latina: una e diversa, total e dilacerada.

Mario J. Valdés

P

A

1

R

T

E

CONCEITOS DE FUNDAÇÃO

PROBLEMAS E PERSPECTIVAS DA CRÍTICA LITERÁRIA LATINO- AMERICANA

Desde que a crítica literária problematizou sua própria tarefa, descobrindo que não podia continuar realizando-se sem uma prévia auto-reflexão, epistemológica em última instância, uma aguda sensação de desconcerto, às vezes de frustração, acompanha o exercício de suas várias modalidades. Se esse rastrear interior for ao fundo das coisas e revolver o substrato último da crise que inocultavelmente afeta nossa disciplina, fica claro de imediato que o que está em jogo é o estatuto científico do discurso crítico, ou, se preferirmos, a validade do conhecimento que propõe e, definitivamente, a legitimidade de sua própria existência.

Dentro deste contexto geral, universalmente amplo, aparece uma problemática ainda mais perturbadora: a da crítica literária na América Latina. Em sua base está a necessidade de articular coerentemente as questões propriamente científicas da crítica, por si mesmas já inquietantes, com uma realidade social que não admite a neutralidade de nenhuma atividade humana — e ainda menos daquelas que pressupõem uma exposição dos problemas fundamentais do homem.

Talvez esta última opinião cause estranheza. Nos últimos anos tem sido comum, efetivamente, a afirmação da imanência como único horizonte legítimo da crítica: esta se realizaria na minuciosa descrição interior da obra literária e na revelação de sua estrutura intrínseca, à margem de qualquer projeção que exceda os limites objetivos do texto, e também à margem de qualquer julgamento acerca de sua formulação estética, seu sentido ou sua funcionalidade social.

As teses imanentistas são obviamente correlatas a uma poética que, por sua vez, já em referência à própria obra, assinala a radical autonomia do fenômeno literário, seu enclausuramento no âmbito de uma linguagem que se fala a si mesma. Princípios-chave do simbolismo e da vanguarda, que tiveram sua específica razão de ser na dialética de um processo histórico concreto, o da literatura ocidental de fins do século passado e primeiras décadas do presente, tornam-se agora universalizados e alcançam proeminente categoria teórica.

Sem dúvida, aqui se encontra a raiz do problema da crítica literária contemporânea. Não de toda a crítica, certamente; mas seu setor atualmente mais visível parece cativado por certos progressos de disciplinas limítrofes, especialmente os da lingüística e da antropologia, e disposto a sacrificar seu conteúdo humanístico a um conhecimento cada vez mais formalizado, sem dúvida, mas também cada vez mais inútil. Frente aos novos requisitos de rigor científico e em oposição às graves deficiências do historicismo e do impressionismo, esta nova crítica vem optando pelo que, em última análise, equivale à substituição do objeto matéria de estudo. Sua estratégia básica consiste em abstrair do universo literário apenas aquilo que se torne passível de conhecimento, através de uma metodologia muito formalizada, o que importa em deixar de lado setores fundamentais da literatura, invertendo-se a ordem das necessidades do desenvolvimento da crítica. Muito se perde se o rigor científico ilumina níveis simplesmente acessórios, dependentes, e repetidamente elude o que é o fundamento da literatura: sua condição esclarecedora da aventura terrena do ser humano. Trata-se de afirmar o que não deveria ter deixado de ser evidente: as obras literárias e seus sistemas de pluralidades são signos e remetem sem exceção possível a categorias supra-estéticas: o homem, a sociedade, a história.)

A tarefa principal da crítica é, portanto, decifrar o sentido desse predicamento, cujo sujeito primário é o mundo; em outras palavras, revelar que imagem do universo propõe a obra a seus leitores, que consciência social e individual a anima e estrutura. Não se trata de averiguar o grau de fidelidade da representação verbal no que diz respeito a seus referentes de realidade, pois, se assim fosse, caberia às ciências sociais

a última palavra, o emergir de uma disputa impressionista acerca de "como é realmente a realidade", mas — fundamentalmente — trata-se de iluminar a índole, filiação e significado dessa imagem hermenêutica do mundo que todo texto formula, inclusive à margem da intencionalidade de seu autor. Tal imagem nunca é individualmente gratuita nem socialmente arbitrária.)

Esse objetivo duplica sua importância no caso da crítica literária latino-americana não só porque a literatura latino-americana está substantivamente ligada desde as suas origens à reflexão sobre uma realidade que unanimemente se considera deficitária, mas também porque as imagens que instaura contêm com frequência postulações projetivas: há, de fato, na literatura latino-americana uma espécie de modulação propiciatória que parece ensaiar de modo desiderativo um mundo ainda não realizado.) A crítica não pode desviar-se dessas categorias nem cientificamente — porque seu próprio objeto de conhecimento assim o exige —, nem eticamente, porque o exercício da crítica não é separável das opções básicas de quem o realiza.

Considerando-se o que já foi exposto, é claro que não se pode entender a constituição da obra literária como simples tradução de uma imagem do mundo prévia e independente. Na realidade, essa imagem, inexplicável dentro do contexto geral que a engloba, só existe como fenômeno literário na medida da concreção formal que a instaura.) Esta lhe confere sua especificidade, que a diferencia de outras artes, de outros modos do discurso lingüístico e de outros produtos literários, ao mesmo tempo que lhe outorga uma base material passível de ser incorporada ao processo de produção de objetos culturais. É preciso reconhecer que a crítica imanentista vem desenvolvendo métodos cada vez mais precisos no sentido de descrever essas categorias formais, e é possível que, instrumentalizados dentro da perspectiva proposta, possam tornar-se efetivamente esclarecedores. Em todo caso, postos em contato com a tarefa de revelar o sentido das imagens do mundo que provêm da peculiaridade latino-americana, esses métodos terão de perder o perigoso mimetismo que costuma vinculá-los, irrestritamente, a modelos concebidos sob o império de outras urgências culturais e sociais.)

Os problemas da crítica são também, e em mais de um sentido aguçados, os problemas do ensino universitário da literatura. Em um e outro campo, e em ambos com manifesto constrangimento, o grande desafio consiste em assumir cientificamente, com rigor crescente, a complexa totalidade do fenômeno literário. O impressionismo, que crê resolver o problema com considerações gerais que mal se resolvem em um ou outro texto sagazmente comentado, e o cientificismo, que esquece tudo o que resiste a seus requisitos metodológicos, desfigura igualmente a tarefa da crítica e do ensino da literatura. Não se pode ocultar, entretanto, que as necessidades de uma "crítica total" implicam um extenso e corajoso processo e que sua realização plena é impensável em termos individuais. Trata-se de um empreendimento múltiplo, na verdade coletivo, sistemático, sem dúvida gradual e lento.

A Universidade deveria ser o lugar onde esse projeto se torne possível.

(O texto foi lido como apresentação na mesa redonda organizada pela Universidad de San Marcos, em 1974, sobre o tema a que se refere seu título. Publicado em Acta Literaria, 17, 1-2, Budapeste, 1975, e se reproduziu como editorial em Ideologies & Literature, 1, 3, maio/jun. 1977.

Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana; problemas de la crítica hoy. In: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas: Universidad Central, p.9-17, 1982.)

APÊNDICE

PROBLEMAS ATUAIS DA CRÍTICA

As linhas que se seguem não são uma resposta específica ao questionário de *Texto crítico*. Estimulado por ele, alentado por sua amplitude, exponho algumas idéias sobre a crítica literária e em especial sobre a crítica literária latino-americana, a que interessa e preocupa de imediato.

Um ponto de partida válido é reconhecer que a crítica vive, em termos universais, uma crise de legitimidade, de raiz social e epistemológica, enfim, tanto porque sua função deixou de ser um pressuposto óbvio, como (e talvez sobretudo) porque se questiona a própria validade do conhecimento que produz. Algumas saídas que se tentaram, provavelmente as mais visíveis e "bem sucedidas", acabaram por aprofundar o problema: aludo às várias modalidades do imanentismo e me refiro concretamente a sua decisão, expressa ou tácita, de ajustar o objeto da crítica às possibilidades de seus métodos — o que se poderia interpretar como uma mostra tardia das ilusões do tecnologismo.

É preciso reconhecer que a crítica imanente conseguiu um bom nível de formalização e estabeleceu certo espaço de objetividade que o impressionismo, o historicismo ou a estilística estavam longe de alcançar; contudo, e para ver ambos os lados da moeda, deve-se reconhecer também que o preço desse avanço foi excessivo e que supôs uma grave tergiversação no desenvolvimento da crítica. De fato, o império dos métodos imanentistas implica uma arbitrária limitação do fenômeno literário a suas dimensões passíveis de conhecimento sob os termos e condições dessa metodologia, de modo que ficam iluminados certos aspectos textuais, às vezes os menos interessantes, e se eliminam reiteradamente, por vezes, os fatores que determinam que a literatura seja matéria de paixão e estudo.

Esquecemos que a literatura é signo e que inevitavelmente remete a categorias que a excedem: ao ser humano, à sociedade, à história; esquecemos, ao mesmo tempo, que a literatura é produção social, parte integrante de uma realidade e de uma história nunca neutras, e talvez por isso se omita toda referência contextual e todo discernimento de valores. Falazmente eficaz, enredada na busca de sua "coerência interior", cada dia mais esotérica e atomizada, a crítica imanente pressupõe em definitivo a renúncia a se entender a literatura como atividade concreta de homens concretos. Embora se possa discutir a conveniência de empregar seus métodos dentro de outro projeto crítico, como instrumentos dispostos de maneira a atingir um objetivo distinto, é pouco provável que assim se alcance algo mais que um ecletismo, em fim de contas, insatisfatório.

A título de complemento, é interessante observar as correlações da crítica imanente com uma poética definível em termos históricos: a poética que afirma a radical autonomia da literatura, seu enclausuramento no âmbito de uma linguagem que se fala a si mesma, cuja primeira vigência se produz no simbolismo e em alguns setores da vanguarda (e agora se extrapola, sobretudo na América Latina, como princípio do "romance de linguagem"). O que teve uma específica razão de ser na dialética de um processo histórico concreto, o da literatura ocidental de fins do século passado e primeiras décadas do presente, torna-se agora universalizado e pretende mudar seu estatuto: do de uma poética determinada ao de uma teoria geral da literatura. É sintomática esta correlação. Talvez expresse um curioso anacronismo da crítica imanente, cuidadosamente recoberto pelos gestos de um atualismo quase sempre beligerante e polêmico.

Frente a esse panorama, parece necessário reafirmar o caráter transitivo da crítica em relação à criação literária e a ininteligibilidade desta como categoria autônoma, desligada do processo histórico da cultura (que é — e agora se deve recair na evidência — um processo social concreto). Não se trata de sociologizar o conhecimento da literatura, e menos se por este caminho a literatura acaba sendo pouco mais que uma fonte de comprovações para teses já estabelecidas na explicação de um horizonte mais vasto, mas trata-se de evitar uma abstração ilegítima. A necessidade de evitar tal abstração

é imperiosa na América Latina, não apenas porque qualquer purismo torna-se aqui, ante uma realidade cada dia mais hostil ao homem, uma gratuidade culpada, mas também porque a literatura latino-americana parece definir-se justamente pela peculiaridade de sua inserção numa sociedade igualmente peculiar, diferente, pelo menos se o termo de comparação é a literatura e a sociedade ocidentais.

Através do que ficou dito não estou pensando só na consistente tradição realista da literatura latino-americana, nem em sua também consistente vocação de serviço político, dois aspectos que agora costumam condenar-se como "defeitos", a partir da extrapolação de um conceito de literatura que na melhor das hipóteses não corresponde ao objeto que se julga; estou pensando, antes, no conflito implícito numa literatura produzida por sociedades internamente heterogêneas, inclusive multinacionais dentro dos limites de cada país, ainda marcadas por um processo de conquista e uma dominação colonial e neocolonial que apenas uma vez, em Cuba, se pôde romper de maneira definitiva. Uma literatura produzida por sociedades assim constituídas não pode deixar de refletir e/ou reproduzir os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e sua dinâmica.

É indispensável esclarecer então o modo específico da articulação *desta* literatura com *esta* sociedade, o que leva a definir em termos históricos o funcionamento da instituição literária, os modos de produção que emprega, o sistema de comunicação no qual se inscreve. Enquanto não soubermos como funciona socialmente a literatura latino-americana, será praticamente impossível compreender com rigor o sentido de seu desenvolvimento histórico e até suas manifestações textuais concretas. A indefinição neste campo tem levado, por exemplo, para indicar somente o caso de maior vulto, a privilegiar em termos absolutos a literatura "cultura", e a remeter ao folclore a literatura dos estratos mais deprimidos da sociedade latino-americana. Suprime-se, deste modo, um riquíssimo horizonte de criação e em alguns casos assume-se como único espaço lingüístico o das línguas "modernas", prescindindo-se por completo das literaturas em línguas "nativas", ou considerando-as apenas à maneira de estrato arqueológico, como se efetivamente tivessem deixado de se produzir a partir da conquista.

Nos últimos anos, sucede algo similar nos estudos sobre o romance latino-americano. É freqüente detectar, sobretudo no romance regional, certos elementos não romanescos que costumam ser descritos como próprios do mito, da epopéia, da história, dos relatos folclóricos, do testemunho, da denúncia social etc. A partir de certo conceito de romance, com freqüência do de "romance de linguagem", se estabelece a defectividade destas formas heterogêneas e se postula a necessidade de libertar o novo romance dessas impurezas. Não se suspeita sequer que tal heterogeneidade, além de produzir um desvio peculiar na constituição do gênero, representa a formalização do conflito básico de uma literatura que quer revelar a índole de um universo agrário, semifeudal, com recursos e perspectivas que inevitavelmente estão marcados por sua procedência citadina e burguesa. A tensão subjacente neste projeto, que naturalmente inclui em primeira linha um conflito entre culturas distintas, como se evidencia no indigenismo, determina a abertura da forma romance para dar lugar a outras formas que provêm não da instância produtiva, mas, antes, do mundo referido. Este fato especificamente literário, pois consiste na modificação da estrutura do gênero, inclusive em seus aspectos formais, torna-se inexplicável ao lado de seu peculiar correlato social; ou seja, ao lado da heterogeneidade básica da sociedade e da cultura latino-americanas. A partir daqui é no mínimo difícil insistir nos habituais julgamentos sobre as formas não romanescas e nos requisitos de um romance que se atenha às virtualidades do gênero, especialmente se essas virtualidades se concebem em termos de um contexto diverso, como o europeu ou o norte-americano.

Dessas considerações acredito que se desprende a urgência de constituir-se uma crítica que consulte constantemente a peculiaridade de seu objeto, uma crítica de signo latino-americano. Será dispensável esclarecer que este projeto nada tem a ver com qualquer beligerante isolacionismo, sempre empobrecedor, pois é óbvio que seu desenvolvimento requer o conhecimento e a assimilação discriminada do exercício crítico próprio de outros âmbitos. Também é óbvio que esta crítica, assim entendida, tem de cuidar do rigor científico de suas formulações e desenvolver cuidadosamente uma metodologia coerente e eficaz.

Finalmente, gostaria de enfatizar que a crítica literária latino-americana deveria considerar-se a si mesma como parte integrante do processo de libertação de nossos povos, não só porque é também, de certo modo, crítica ideológica e esclarecimento da realidade, enquanto define a índole das imagens do mundo que a literatura propõe aos leitores e enquanto determina as características de um processo de produção que reproduz a estrutura dos processos sociais, mas ainda porque, ao se propor um desenvolvimento em consulta aos requisitos específicos de seu objeto, está cumprindo, na ordem que lhe corresponde, uma importante tarefa de descolonização.

Inclusive, se resumida em suas linhas fundamentais (adequação à peculiaridade da literatura latino-americana, rigor científico e metodológico, integração ao processo de libertação social), a crítica literária latino-americana aparece como um vasto e complexo empreendimento que exige, cada vez mais urgentemente, formas de trabalho coletivo e interdisciplinar. O cumprimento de seus objetivos requer uma difícil transformação dos hábitos do trabalho crítico, ainda muito ligados ao individualismo acadêmico, e é possível que esta transformação seja a condição necessária para resolver eficientemente o projeto de uma crítica verdadeiramente latino-americana.

(Publicado em Texto Crítico, III, 6, Veracruz, jan./abr. 1977. É resposta a uma enquete organizada pela mesma revista.)

UNIDADE, PLURALIDADE, TOTALIDADE

O CORPUS DA LITERATURA

LATINO-AMERICANA

Nas páginas que se seguem busca-se esboçar o corpus sobre o qual *deveria* informar-se a crítica literária latino-americana. Com esse intuito procedemos breve e mesmo esquematicamente para: a) reconhecer e interpretar em suas linhas principais a situação do problema; b) cotejar alguns pressupostos e conclusões da crítica hegemônica com certas características da literatura latino-americana que podem ser detectadas empiricamente; c) formular um princípio teórico, certamente de maneira experimental e provisória, relativo ao tema mencionado.

A necessidade de repensar e reformular o corpus da literatura latino-americana deriva da certeza de que sua delimitação atual obedece, em última instância, a uma visão oligárquico-burguesa da literatura, visão que foi transmutada em base crítica quase axiomática, mediante operações ideológicas que só recentemente são discerníveis como tais. Deriva também da convicção de que o desenvolvimento real das contradições sociais na América Latina permite ensaiar outras alternativas que se vinculem aos interesses e à cultura populares.

A CRÍTICA COMO CONHECIMENTO DE OBJETOS UNITÁRIOS E A UNIDADE COMO PRODUTO DE UMA OPERAÇÃO IDEOLÓGICA MUTILADORA

Aparentemente, a crítica literária latino-americana, desde as suas origens, tem considerado que seu conhecimento

só pode versar sobre corpus unitários e mais ou menos homogêneos, provavelmente sob o impulso inicial das histórias das literaturas nacionais européias, que enfatizavam, como se sabe, a unidade de sua matéria.

É precisamente no campo de nossas literaturas nacionais que se percebe essa questão com maior nitidez. Na área andina, por exemplo, aceitam-se como literaturas nacionais boliviana, equatoriana ou peruana apenas e exclusivamente as literaturas cultas em espanhol que se produzem nesses países, enquanto as literaturas orais em línguas nativas e inclusive a literatura popular em espanhol, seja oral ou escrita, são expulsas da respectiva literatura nacional, às vezes em bloco e definitivamente, e confinadas ao espaço do folclore, e às vezes, algo mais sutilmente, situadas numa etapa "pré-histórica", como se tivessem deixado de existir a partir da conquista.)

Feito esse primeiro recorte básico, é claro que fica suficientemente garantida a unidade interna do corpus: trata-se de um só sistema literário e do processo histórico que o constitui. Mas além disso, como o corpus coincide com os limites desse sistema, fica também estabelecida sua exclusividade. Uno e único ou, se preferirmos, homogêneo e exclusivo, o objeto da crítica deixa ver sem dificuldade os mecanismos de sua constituição.

Tais procedimentos são simples e se baseiam numa dupla negação que é normal não se fazer explícita: os sistemas literários não considerados não teriam autêntico valor estratégico nem gozariam de efetiva representatividade social, embora seja objetivamente impossível recusar a validade artística dessas literaturas e ainda insensato discutir seu real arraigamento numa elevada percentagem da população.)

Não deveria haver maiores dúvidas sobre o caráter estritamente ideológico da operação que acabamos de descrever. Por um lado, reproduz e trata de convalidar a ordem e a hierarquia reais da sociedade latino-americana; por outro, no plano específico da literatura, expressa a universalização do cânone cultural dos grupos dominantes.)

Ao mesmo tempo, talvez um tanto paradoxalmente, todo esse processo denuncie o fracasso da burguesia latino-americana. Em boa medida sujeita ao seu papel intermediário e por

isso incapaz de formular projetos nacionais suficientemente englobadores, a burguesia latino-americana só excepcionalmente pôde difundir sua cultura através de todo o corpo social, e nem ao menos conseguiu estender de modo efetivo sua própria rede educacional. Daí que, ao propor a validade geral de suas formas de consciência, tenha de recorrer a procedimentos ideológicos extraordinariamente toscos, não somente tergiversadores mas suplantadores da realidade.

Mas os mecanismos da unificação não atuam de maneira mutiladora apenas no que diz respeito a sistemas literários que se diferenciam marcadamente da norma privilegiada, a exemplo do popular e dos sistemas em línguas nativas; atuam igualmente, ainda que mediante outros recursos, dentro do próprio campo da literatura culta.

No nível mais óbvio, encontram-se os casos de desvalorização, marginalização ou esquecimento das manifestações literárias que se afastam dos paradigmas consagrados ou não coincidem com o modelo promovido de determinado momento. Do segundo caso, há o exemplo próximo da resistência ao romance regional em favor do novo romance, sobretudo quando aquele é negado como tal, pois estaria composto de "romances", e este advém como manifestação inaugural de todo um gênero literário. Naturalmente, volta-se, deste modo, a alcançar a unidade: "o novo romance, internamente homogêneo, é, ademais, nosso único romance."

Interessa sublinhar outro procedimento, em aparência mais histórico que valorativo, e portanto menos óbvio, que consiste na fixação de seqüências unilineares no processo da literatura latino-americana. Funciona aqui uma concepção algo teleológica da história literária: articulada através de momentos decisivos, parece ir na direção dessas instâncias privilegiadas ou preparar seu advento, afastando-se logo delas para de novo ir preparando outra etapa culminante. Desta maneira, ficam fora da história todos os desenvolvimentos que, por um ou outro motivo, não se integram nessa seqüência de realização sucessiva de modelos únicos. Em boa parte do debate sobre o modernismo, incluindo as precisões acerca do pré e do pós-modernismo [hispano-americano], pode-se observar claramente esta tendência. A literatura que vai no rastro de Darío, o próprio Darío e sua escola, e logo o "abandono do modernismo" formam um processo que cobre um extenso

período, dentro do qual passa despercebido tudo o que escapa a essa dinâmica, ou se lhe atribui um caráter de exceção não significativa. É, sem dúvida alguma, outra forma de reducionismo.

O que acabamos de dizer parece demonstrar que a crítica literária latino-americana trabalha sobre corpus ilegitimamente recortados.⁸ Certamente pode-se discutir se em determinadas circunstâncias não se trata apenas de opções metodológicas, relativas à possibilidade de manejar uma matéria complexa, e inclusive caberia debater a validade ou não validade epistemológica do critério de unidade, como postulação da impraticabilidade do conhecimento de objetos carentes dessa unidade interior; mas em todo caso fica claro que o recorte básico, eliminador de tudo o que não seja literatura culta, e muitos outros recortes sucessivos, como os que se tomaram a título de exemplo, são operações críticas que têm um caráter marcadamente ideológico e que essa ideologia corresponde, em última análise, aos grupos dominantes.)

A CRÍTICA COMO CONHECIMENTO DA PLURALIDADE QUE SURGE DA OBSERVAÇÃO EMPÍRICA DA LITERATURA LATINO-AMERICANA

A resposta mais imediata ao reducionismo ideológico a que nos referimos consiste na plena aceitação da pluralidade das literaturas latino-americanas, na conseqüente reivindicação do seu valor artístico e da sua representatividade social, e na projeção do trabalho crítico sobre estas matérias.) Em alguns casos inteiramente novos, tais objetos exigem uma profunda reformulação do aparato metodológico e, eventualmente, da teoria subjacente ao exercício da crítica.

No que se refere ao primeiro, parece bastar a observação empírica para detectar a existência, na América Latina, de sistemas literários múltiplos e diversos. E não se requer maior esforço teórico para provar que todos eles têm sua própria legitimidade estética e social e que são partes de nossas literaturas nacionais e da literatura latino-americana em seu conjunto. Naturalmente, uma posição crítica dessa natureza pressupõe um enfrentamento com a ideologia que preside a visão falsamente unitária da literatura latino-americana.

Relativamente às incorporações de maior vulto — da literatura popular e em línguas nativas — deve-se levar em conta sua extrema diversidade, para evitar outro tipo de reducionismo. De fato, como literaturas produzidas por classes e etnias dominadas, estão atomizadas e não comunicantes: formam, na realidade, verdadeiros arquipélagos e não está claro se constituem sistemas independentes ou se, em alguns casos, são subsistemas que convergem para um determinado eixo unificador. Quanto ao mais, no caso das literaturas em línguas nativas, seria um grave erro não perceber que dentro delas há níveis cultos e populares e inclusive setores muito ligados aos interesses e à cultura de castas hegemônicas, que podem chegar a formar sistemas ou subsistemas de literatura senhorial indígena. Resta indicar que nesses campos o trabalho crítico está por se realizar, em grande medida.

O proveito fundamental que deriva da perspectiva pluralista consiste, obviamente, em permitir a ampliação do espaço literário latino-americano e em suscitar o estudo dos setores recapturados. Tem, entretanto, limitações muito precisas: a primeira e mais grave se relaciona com o próprio conceito de pluralidade e com o caráter estático que traz implícito, enquanto consagra a desintegração dos sistemas literários e não prevê nenhuma alternativa para informar sobre as zonas de confluência ou os movimentos articulatórios que efetivamente ocorrem no curso da história. De base empírica, quase se poderia dizer que faz da realidade — a realidade da multiplicidade e desmembramento dos sistemas literários na América Latina — um princípio teórico.

O resultado é uma imagem paradigmática que reproduz bem a densidade estratificada da literatura latino-americana, mas que se trava e finalmente se anula por carecer de uma perspectiva histórica e — em última instância — de um mecanismo dialético que a impeça de contemplar a desintegração do objeto sem recorrer a seu correlato integrador.

A CRÍTICA COMO CONHECIMENTO DE TOTALIDADES HISTÓRICAS

Em mais de um sentido a relação entre unidade (como produto ideológico) e pluralidade (como produto de observação

empírica) é uma relação de oposição mecânica. Serve, sem dúvida, para desarticular e invalidar o primeiro de seus termos, mas não produz uma alternativa de inteligência da literatura latino-americana que possa deslocar-se, mesmo no nível das hipóteses, para um campo efetivamente teórico. Portanto, a solução é outra.

Trata-se, em primeiro lugar, de reivindicar o conhecimento histórico da literatura, agora em recesso e em crise, e, na verdade, o único meio de informação científica sobre a literatura latino-americana. É esclarecedor recordar que o enfrentamento do imanentismo e do formalismo tem estado a cargo de uma sociologia da literatura com dificuldades bastante notáveis para verificar seus imprescindíveis componentes históricos, o que significou conceder à crítica idealista um espaço que ela colocava entre parênteses — o da história — mas que, a partir da outra perspectiva, devia ter sido absolutamente vital. Afinal, uma sociologia sem história é também idealista.

Recorrer à história permite, de imediato, explicar as razões da pluralidade literária latino-americana, que em grande parte procede do desenvolvimento desigual de nossas sociedades. Esta única comprovação, talvez óbvia mas necessária para não se cair nos excessos do etnicismo, modifica substancialmente todo o campo do problema. Efetivamente, a perspectiva histórica obriga a considerar, em que pese a pluralidade real de nossas literaturas, que existe um nível integrador concreto: o que deriva da inserção de todos os sistemas e subsistemas num só curso histórico global.

No que se refere à base social, não parece haver maiores dúvidas acerca de que, inclusive nos casos mais agudos de desagregação, quando um mesmo espaço é compartilhado por modos de produção pré-capitalistas e capitalistas, existe um grau variável, mas efetivo de articulação que permite compreender a totalidade. Similarmente, no âmbito da literatura, até os sistemas mais afastados entre si têm em comum o estarem situados dentro de um só processo histórico.

Tal inserção deve ser analisada com exatidão. Em alguns casos especiais, trata-se da inserção de uma história literária de dois ou mais sistemas, ou pelo menos de certa relação empiricamente comprovável: isso ocorre, por exemplo, na freqüente reciclagem de formas cultas arcaicas pela poesia

popular, ou no também freqüente emprego, por parte da literatura culta, de formas da linguagem popular. Mas o fato decisivo é outro: a inscrição dos sistemas literários no processo da história social latino-americana. Por certo, a inserção nunca é igual, pois nos casos extremos as bases socioeconômicas condicionantes estão situadas nos antípodas de uma determinada formação social, mas trata-se de um só curso histórico, porque nele, apesar de sua complexa estratificação, atua hegemonicamente o peso das articulações.

Inscriver todos os sistemas literários, ou os que estejam em jogo em determinada circunstância, dentro de um processo histórico-social englobante, equivale a construir uma totalidade concreta. Não é demasiado advertir que uma totalidade desta índole não pretende homogeneizar o campo literário nem inibir suas contradições reais; ao contrário, aguça-as e as define com precisão, porque parte delas para tornar inteligível um processo literário que nunca será menos conflituoso que a sociedade que o produz.

Talvez o exemplo mais claro, nesta ordem de coisas, seja o que oferece a "literatura da conquista". Grosso modo, sobre o eixo da história social da conquista, a totalidade literária ficaria constituída por:

a) a literatura indígena, que narra e interpreta a irrupção dos conquistadores e a destruição dos estados nativos: relatos, elegias, núcleos simbólicos que logo se desenvolverão como mitos messiânicos etc.;

b) a literatura hispânica de descobrimento e testemunho da nova realidade, tensionada entre o documentalismo e a fantasia, que toma a forma de relações e crônicas;

c) a literatura popular espanhola, quase sempre a cargo de soldados desiludidos, que se expressa através de coplas e vanções crítico-satíricas;

d) a literatura moralista dos espanhóis, que questionam a legitimidade da conquista e condenam a dureza de seus procedimentos, freqüentemente encarnada em textos históricos ou jurídicos ou em simples alegações humanitárias;

e) a literatura oficial hispânica, plasmada em crônicas e relações dos acontecimentos, em interpretações providencialistas e pró-imperiais, que com freqüência tendem à obtenção de prebendas pessoais;

f) a literatura espanhola catequística, tanto no gênero dramático como no da oratória sagrada, que às vezes emprega as línguas nativas para obter maior eficiência;

g) a literatura inaugural do processo de transculturação, que trata de explicar os acontecimentos, de situar seus autores nesse contexto fluente, em busca de uma autenticidade pessoal, e que contém alguns germes do que muito mais tarde serão projetos nacionais.

Certamente, essa lista determina apenas diversos níveis, sem ensaiar a configuração de uma estrutura, mas, de qualquer maneira, estabelece um princípio de ordenação e nele dá lugar aos sistemas literários básicos e a alguns subsistemas. Sobre este alicerce a investigação concreta poderá traçar a rede de relações que efetivamente encadeia e dinamiza a totalidade.

É provável que o maior problema dessa proposta esteja na correta captação do modo e momento em que essa totalidade se desintegra para dar lugar a outra, sobretudo porque se pode imaginar que em tal transformação os ritmos históricos de cada um dos componentes da totalidade podem variar consideravelmente. Não rastrear esse processo equivaleria a negar o conteúdo substancialmente histórico da categoria de totalidade. Naturalmente, ao lado deste que seria o problema mais urgente, aparecem muitos outros, complexos e penderes.

Em suma, seja qual for a magnitude e a dificuldade dessa problemática, não se pode deixar de perceber que a organização do corpus da literatura latino-americana, em termos de totalidade, tem a vantagem imediata de superar o conflito entre unidade e diversidade, mas, principalmente, tem a virtude de permitir o exercício de uma crítica que, ao incorporar a seu objeto as relações entre os sistemas literários e entre estes e a história social que lhes corresponde, está apta a examinar o que no fundo é decisivo: a reprodução especificamente literária dos conflitos e contradições que tecem a história global de nossa sociedade.

(Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latinoamericana. In: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas: Universidad Central, p.43-50, 1982.)

IMEDIATISMO E PERENIDADE

A DUPLA AUDIÊNCIA DA LITERATURA DE FUNDAÇÃO DA REPÚBLICA

Entre a literatura colonial e a dos primeiros anos da república existe uma relação ambígua que tanto as enlaça como as contrapõe. Sem dúvida, este duplo modo de articulação tem a ver com a índole restrita da revolução emancipadora que, como se sabe, foi muito mais política que socioeconômica, mas agora interessa examinar o assunto a partir de uma perspectiva menos global; concretamente, apenas a que se refere ao público¹ da literatura de fundação da república,² tema que obriga a colocar, entretanto, alguns pontos relativos ao período anterior.

A esse respeito convém assinalar algo que — talvez por ser óbvio — se costuma esquecer: a complexa densidade do processo histórico da literatura. Aludo à simultaneidade de exercícios literários distintos e mesmo contraditórios, às relações muito fluidas que estabelecem entre si e ao ritmo desigual com que se desenvolvem.³ Por isso, se se trata de fixar os limites de um período, nunca se pode encontrar um momento inaugural e outro de encerramento, mas, antes, franjas cronológicas de limites imprecisos, dentro das quais se transformam esses sistemas literários; alguns desaparecem paulatinamente, enquanto outros surgem com variada rapidez e, por último, muda o que se costuma chamar, um tanto paradoxalmente, a estrutura do processo.

Quando se rompe politicamente o sistema colonial, a literatura hegemônica é a neoclássica. Portadora privilegiada do pensamento iluminista em todas as suas variantes, desde a liberal à autoritária e conservadora, a literatura neoclássica já havia deslocado o barroco para uma posição definitivamente subalterna. Tal fato pode ser observado com nitidez, para citar apenas um exemplo, no processo da oratória sagrada. Efetivamente, como indicou Macera, a polêmica entre os oradores barrocos e os "modernistas", iluministas e neoclássicos, à sua maneira, ocupa boa parte do século XVIII, mas o triunfo dos segundos pode remontar a uma data temporã, 1758, quando o jesuíta Juan Sánchez pronuncia o sermão da missa em ação de graças com que se celebrou a reconstrução do hospital de São Lázaro, e demonstra as virtudes da nova retórica.⁴ Naturalmente, o barroco não desaparece de imediato, mas perde sua posição de domínio e passa a ser uma manifestação recessiva e decadente. A cronologia pode variar em outros gêneros, mas o sentido do processo é sempre o mesmo.

Assim, ao declarar-se a independência, o desenvolvimento da literatura tinha, em traços gerais, esta estrutura: a literatura vinculada ao iluminismo dominava o sistema "culto", e o barroco — antes hegemônico — sobrevivia como tendência subalterna. A partir de então o barroco acelera sua queda e quase que só persiste num gênero menor, a loa cortesã, que tem ocasião de se manifestar na recepção aos libertadores, San Martín e Bolívar, como pouco antes havia ocorrido, em circunstâncias similares, por motivo da ascensão ao poder dos últimos vice-reis. Esse barroquismo sobrevivente carece em absoluto de criatividade, como demonstra a grotesca similitude dos versos com que Felipe Lledías louva indistintamente a uns e outros, concretamente, a Pezuela e San Martín,⁵ ou como se infere do fato de que a melhor obra do gênero, a admirável arenga com que José Domingo Choquehuanca recebeu Bolívar em Pucará, a 2 de agosto de 1825, esteja situada fora dessa ordem literária.⁶ Cerca de vinte anos depois, mal se conservam alguns componentes do barroco, grosseiramente coisificados nas legendas cultistas, quase sempre em latim, que ornavam os túmulos nas honras fúnebres de personagens

ilustrar. Como exemplo, temos uma divertida versão em *Las exequias* (do marechal Gamarra, a 4 de fevereiro de 1842), de Manuel Asencio Segura.⁷

O APOGEU DO ILUMINISMO: CONTINUIDADE E MUDANÇA

Por razões óbvias, a independência estimulou decisivamente toda a produção intelectual iluminista, e, em consequência, o neoclássicismo afirmou sua preeminência no campo literário. Não se trata, contudo, de uma simples continuação exacerbada do iluminismo colonial e da literatura que lhe corresponde, embora sejam, às vezes, os mesmos autores que a produzem, antes e depois de 1821, e apesar de que o repertório formal seja praticamente igual em um e outro período.⁸ A modificação mais importante — não a única — situa-se num ponto fundamental: na diferente inserção social, na colônia e na república, do discurso iluminista. Pode-se examinar essa mudança em várias instâncias do processo de produção da literatura neoclássica, mas é possível vê-la com maior clareza no tipo de relações que estabelece com sua audiência.

Referindo-se ao período da independência, Macera enfatizou a importância do surgimento da "opinião pública": o jornalismo a pressupõe — assinala — e ao mesmo tempo a constitui.⁹ A verdade é que a "opinião pública", como instância coletiva capaz de produzir certas mudanças concretas na vida social, determina não só a produção jornalística da época mas quase todos os gêneros que se cultivam nesse momento. Está vigente na prosa de reflexão e nas canções cívicas, no teatro e na oratória castrense, constitucional ou parlamentar, nos artigos e quadros de costumes e até na correspondência, que, apesar de sua privacidade, parece estar à espera de muitos leitores.

Mas também aqui é preciso reconhecer que o limite entre os períodos é difuso. De fato, para continuar com o mesmo exemplo, os oradores "modernistas" haviam dado um passo decisivo na constituição da "opinião pública" ao redescobrir as funções da prédica religiosa, questionando o caráter ornamental e impositivo da oratória barroca e proporcionando um estilo, se se prefere, evangelizador, que pudesse mover

os ânimos por meio do convencimento. Certamente, a oratória barroca, mesmo a mais ligada à corte, também pressupunha um público que podia ser de massa, mas frente a ele a palavra era sobretudo parte do espetáculo do poder, e sua função consistia em reafirmá-lo e exaltá-lo com o deslumbramento quase tautológico da sua grandeza. Para os "modernistas" trata-se de chegar com singeleza à consciência dos fiéis e de produzir uma convicção pelo menos em parte racional, e por essa via muda substancialmente a imagem que o orador tem de sua audiência: por assim dizer, passa-se do dever de ser obediente ao direito de ser convencido.

É impossível não destacar a importância desse deslocamento, mas evidentemente ele não é bastante para estabelecer a vigência de uma "opinião pública" autêntica. O contexto em que se realiza recorta as possibilidades do novo tipo de relação entre emissor, discurso e receptor e as projeta predominantemente no âmbito das consciências individuais e das ações privadas. Efetivamente, como dissemos, o desenvolvimento da "opinião pública" requer certo grau de consciência social e uma capacidade de ação coletiva suficientemente livre e eficaz para produzir determinadas modificações na dinâmica da sociedade. Por isso, só com a independência e conforme ficava constituído um espaço de liberdade, é que essas condições começaram a adquirir consistência. A história política dos primeiros anos da república demonstra que essa nova força social, apesar de suas carências e restrições, ganhou muito rapidamente vigor e efetividade.¹⁰ Afinal, é um movimento de "opinião pública" que derruba e expulsa o ministro Monteagudo.¹¹

A partir daí, a "opinião pública" se converte no receptor privilegiado de toda a produção intelectual, incluindo, em primeira linha, a produção literária. Assim será por várias décadas, ao menos até que certos setores do romantismo enfatizem a autonomia estética da literatura ou a vinculem primordialmente à subjetividade do escritor.¹² Certamente, esta relação com a "opinião pública" nunca deixa de ser conflituosa, ou pelo menos ambígua, especialmente quando se justapõem duas imagens: a da soberania do povo e a da vanguarda intelectual como força civilizadora desse povo. No Peru, esta contradição não adquiriu a dramaticidade que teve, por exemplo, na Argentina, e talvez por esse motivo não

produziu obras da magnitude de *Facundo*,¹³ mas nem por isso deixou de marcar com vigor a produção intelectual da época.

No discurso ideológico de então, mesmo em suas vertentes mais autoritárias, "a vontade geral dos povos" aparecia como a razão final da independência e como sua irrefutável justificação. Sobre este pressuposto construía-se o democratismo republicano, decidido a situar "no povo", que seguramente era uma categoria muito mais abstrata que real, a forma titular da soberania nacional. Seguindo esta linha de pensamento, podia gerar-se a ficção de um discurso iluminista que não fosse mais que a expressão das idéias, desejos ou interesses "populares". O artifício dessa ficção determina o caráter excepcional das obras literárias que a assumem como perspectiva principal, e seu escasso mérito, mas, em todo caso, elas representam um dos pontos extremos da contradição anteriormente referida.

Assim, talvez o exemplo mais ilustrativo seja um poema que corria em folhas volantes em 1822, e cujos autores, que consignam apenas as iniciais de seus nomes, explicitamente afirmam escrever "pelo [em nome do] povo peruano". A simples leitura do texto, que se intitula "Resposta dos filhos do Sol à sombra de Atahualpa", demonstra a artificiosidade de um discurso que se supõe emitido pelo povo indígena,¹⁴ artificiosidade que toca o grotesco quando, em outro texto versificado, que parece corresponder à mesma série, Huáscar confessa que "a pena me escapa de entre os dedos", ao conhecer a derrota do império inca.¹⁵ Sem dúvida, essa perspectiva de produção literária estava objetivamente condenada ao fracasso.¹⁶

No outro extremo, está a substancial literatura que assume sem maiores conflitos sua condição de discurso iluminista, feito por uma elite culta e destinado a cumprir tarefas civilizadoras junto a uma massa popular ingênua, enganada, inexperienced ou ignorante. Esta literatura realiza com entusiasmo seu caráter transitivo e serviçal, como empreendimento pedagógico responsável pela construção de uma sociedade civilizada, livre e feliz. Obviamente, o espírito docente de tal literatura pressupõe uma relação hierárquica entre o produtor e sua audiência: aquele é parte de uma vanguarda esclarecida pela ciência e pelos ideais da modernidade, enquanto esta

encaminhar-se, vencendo o obscurantismo pela senda do Progresso. Assim, o princípio da soberania popular tinha de mediatizar-se: seguindo a ordem natural das coisas, e sob o alento da educação, "a vontade geral dos povos" teria de coincidir com os ideais do iluminismo.

A literatura da época, em grande parte, é um vasto esforço para fazer real esta concordância teórica ou para explicar os inevitáveis desencontros. Em algumas ocasiões o corte autoritário do pensamento iluminista não será mais que o resultado da reiterada e trágica constatação de que o sujeito natural da soberania, o povo, não estava preparado para exercê-la livremente; pelo menos da perspectiva e dos interesses de alguns dos setores dominantes.¹⁷ Tal foi o argumento fundamental do monarquismo sanmartiniano, ardorosamente defendido no seio da Sociedade Patriótica pelo clérigo José Ignacio Merino, em polêmica com os liberais, que, nessa conjuntura, conseguiram impor suas idéias.¹⁸ Certamente, uns e outros apelavam para a "opinião pública".

Sem dúvida, a linha autoritária do pensamento iluminista posterior a 1821 é a que se liga mais fortemente ao pensamento iluminista colonial, mas seria um equívoco supor que esses vínculos, embora menos vigorosos, desaparecem na vertente liberal.¹⁹ A verdade é que, se quisermos definir a novidade do iluminismo republicano, teremos de sublinhar, por um lado, o repertório ideológico propriamente independentista, mas, por outro, e talvez sobretudo, deveremos insistir no caráter decisivo do aparecimento da "opinião pública" como audiência imediata do discurso iluminista.

AS URGÊNCIAS DO DIA

A declaração da independência pressupôs certa definição nacional, mas ao mesmo tempo implicou a abertura de um vasto espaço problemático. Nele se mesclavam situações de fato, sobre as quais havia que tomar decisões quase imediatas, com outras que apontavam para o futuro da nova pátria, segundo as diferentes alternativas ideológicas postas em jogo, mas que também requeriam decisões rápidas e urgentes. Para

mencionar apenas as mais dramáticas: seria possível preservar a independência? Optar-se-ia pelo sistema monárquico? Instaurar-se-ia, ao contrário, uma ordem republicana? Uma república federal ou unitária? Autoritária e presidencialista ou liberal e parlamentar? E mais ainda: a identidade do Peru seria a que hoje conhecemos?, formaria parte da Federação dos Andes?, integrar-se-ia ao Alto Peru numa confederação?, ou somente o sul se anexaria à Bolívia?²⁰ Não há dúvida, viver então era decidir dia a dia o futuro nacional e buscar construí-lo com instrumentos que muitas vezes não significavam mais do que a vontade, o desejo ou o sonho (mas também, está claro, os interesses) de uns poucos.

A literatura de fundação da república inscreve-se em cheio nessa problemática. Obviamente, a resolução de tais interrogações — e de muitas outras — requeria certo consenso cidadão, e esse consenso tinha de ser conseguido por muitos meios, mas sobretudo através do discurso político-ideológico. Em outras palavras, dever-se-ia contar, fosse qual fosse a alternativa escolhida, com um respaldo da "opinião pública". Por conseguinte, se o receptor privilegiado da literatura da época é, como se disse, a "opinião pública", e se frente a ela se desdobra a dramaticidade de problemas que exigem definições imediatas, impõe-se a essa literatura uma funcionalidade primária, muito direta, que às vezes se esgota no debate cotidiano. Neste sentido, é uma literatura feita por e para as urgências do dia, inclusive quando o que está em discussão possa projetar-se no futuro da nacionalidade.²¹

Certamente o imediatismo do apelo à "opinião pública" é mais claro e constante em certos gêneros que em outros, mas é difícil encontrar um único que de algum modo não esteja assinalado por este traço. Nos mais comprometidos com essa perspectiva é notável o esforço para ampliar o âmbito da recepção e para facilitar toda a dinâmica comunicativa. A respeito disso, é fundamental tanto a preferência pelo jornalismo (isto é, pelos gêneros que podem empregar este meio) como a firme abertura à oralidade, ou se preferirmos, à oralização. Tal fato se evidencia no teatro ou nas canções, e certamente na oratória, mas também em todos os textos transmitidos pelo jornalismo e pelas folhas volantes. Além disso, é preciso lembrar, como assinala Jorge Basadre, que a leitura em voz alta para grupos mais ou menos numerosos,

presumivelmente compostos, em boa parte, de analfabetos, era um costume corrente na época.²² Esta conversão da comunicação escrita em comunicação oral condiciona direta ou indiretamente a composição global do texto e do sistema literário a que pertence. A ênfase oratória que impregna a linguagem da prosa de reflexão transmitida por meio do jornalismo poderia ser, entre outros, um bom exemplo dessa dinâmica oralizadora.²³

A IMAGEM DO FUTURO

Como se viu, a literatura dos primeiros anos da república estava comprometida com os problemas do dia, mas estes, por sua vez, tinham quase sempre uma projeção sobre o futuro. Citando a conhecida frase de Besadre, formula-se então a "promessa da vida peruana", isto é, um elenco de valores que a sociedade nacional deverá alcançar num processo histórico que o pensamento iluminista não podia deixar de interpretar como a realização paulatina do Progresso.

Essa convicção iluminista tem certos traços peculiares na América Hispânica, especialmente no Peru, relacionados com o caráter do processo independentista. De fato, embora a revolução emancipadora integre o ciclo das revoluções burguesas,²⁴ aqui não se trata, como na Europa ou nos Estados Unidos, da culminância política do fortalecimento econômico-social dessa classe, mas, ao contrário, da construção de um sistema político que deveria permitir o desenvolvimento de uma burguesia incipiente e malformada.²⁵ Em grande medida, a imagem do futuro encarna-se num desenvolvimento desse tipo.²⁶ A produção ideológica da época está marcada por esta situação conflitiva. É necessário compreender, nestas circunstâncias, que as imagens ideológicas do futuro, sobretudo, mas não unicamente, as de índole liberal, surgem mais da assimilação de um sistema ideológico internacionalizado do que da própria realidade do país. O liberalismo tinha explicitamente a categoria — e mesmo o prestígio — de uma ideologia importada da exemplar Europa moderna, a que havia vencido o grande inimigo do Progresso, o obscurantismo, mas essa própria origem ilustre a fazia inconsistente. Em outras palavras: é uma ideologia que não brota organicamente do corpo social,

mas que este, por um ato de vontade, assume como própria.²⁷ Os desencontros e mal-entendidos são, nesse contexto, inevitáveis.

A literatura que projeta seus significados no futuro tem estas mesmas características, mas pelo estatuto específico do seu discurso tende a dissolver as contradições reais no marco da utopia. Expressão de um desejo, tal literatura forja imagens que respondem fundamentalmente à aprendizagem de certos modelos conceptuais que quase não têm raízes concretas no âmbito da nação e que por isso mesmo supõem a atuação de uma certa fantasia mais ou menos socializada. Neste sentido, não seria exagerado afirmar que a grande literatura do liberalismo foi integrada pela prosa reflexiva de seus ideólogos, pelos discursos parlamentares de seus políticos e, talvez, pelos textos constitucionais que tiveram esse signo. Ao redor desse intertexto giram muitas outras obras de vários gêneros, mas em todas subjaz o componente utópico. Se o termo de comparação é a literatura argentina, e concretamente a literatura que Rojas chamou de "os proscritos", teríamos de assinalar que lá, no Rio da Prata, o futuro foi encarado mediante a construção de projetos históricos, em alguns casos minuciosamente definidos, enquanto aqui, no Peru, o futuro se apresenta através da utopia. E essa utopia, como já se viu, tinha suas fontes na aprendizagem dos princípios de uma ideologia longínqua.

A OUTRA AUDIÊNCIA

De forma correlata a esta projeção no futuro e a sua modelagem imaginária, como utopia, a literatura de fundação da república apela para outro leitor: já não se trata daquele que integra a contemporaneidade da "opinião pública" e cuja ação imediata se estimula, mas o muito afastado habitante de uma "posteridade" (signo típico do léxico de então), a cujo julgamento se remete, com insistência e confiança quase inexplicáveis, a aprovação e mesmo a celebração das ações do dia. É fácil ironizar comparando a imperfeição da obra efetivamente realizada pelos homens da época com a têmpera de uma linguagem que auto-assume sua transcendência histórica, mas seria injusto não reconhecer que, apesar de

tudo, eles fundaram a república e se situaram encerrava um período nefasto de trezentos outro cujo destino, como se disse, era imagin de contínuo aperfeiçoamento.

Essa segunda audiência supõe, desse modo, no eixo temporal: do presente ao futuro, mas t uma modificação de imagens e funções: da "or atuante aqui e agora passa-se à configuração de consenso universal que convalida inape ações e os pensamentos de quem o erige como da história. Certamente, trata-se da revitaliza tópico da fama, do qual assume em boa medida e mas interessa especialmente destacar que ne primazia um sentido legitimador, quase como contemporâneos fossem encontrar sua definição no futuro. Tal fato se observa quando o refere ou está centrado na figura de algum dos gran independência, mas ainda se percebe com maior r a própria apelação alude a personagens secur refere a ações menos importantes. Deste modo, das memórias ou textos de natureza similar é a de um amparo no "julgamento da história".

Há inumeráveis textos que expressam esse porvir, e as variantes do tema são abundante entretanto, frisar dois aspectos fundamentais. U absoluta confiança no futuro: "Não contam pel achem algarismos / vive ao tempo, aos séculos, a eternidade", proclama uma loa datada do me 1821.²⁸ O outro tem a ver com a universalidade d audiência. Na mesma loa afirma-se que "o or aguarda, olha, aclama" o heroísmo dos fundadore que é o que havia antecipado Monteagudo em *entre Atabualpa y Fernando VII*: "O espetáculo d [do povo peruano, logo após sua independência] se no universo inteiro."³⁰

Este diálogo com a posteridade e com toda a l não pode explicar-se senão como produto da cor um grupo social que se auto-afirma como realizad valores profusamente internacionalizados. No fun cipação parecia transcender os limites da pátria e i

ento que
s e abria
m termos

mudança
m implica
pública"
a espécie
nente as
supremo
do velho
reótipos,
aso tem
debates
is válida
coletivo
eróis da
quando
s ou se
iferação
or prova

urso ao
teressa,
eles é a
de, não
a / vive
ano de
segunda
laude,
átria,²⁹
Diálogo
cidade
vejável

nidade
cia de
certos
eman-
ive da

América Hispânica, para colocar-se como parte de um
tarefa internacional (que a ideologia formula como
tidade e humanidade íntegra) destinada a cumprir o
histórico da modernidade. A independência e a
popular, por um lado, e o cultivo da razão e da ciência
outra, tinham de se interpretar em relação a todo o
moderno e, neste sentido, como construções históricas
ideal amplamente estendido, pelo menos desde a
Francesa. Em nossa América houve quem considerasse
havia lançado as bases para superar inclusive a Europa
ainda que este entusiasmo fosse passageiro e ao cabo
certo é que existiu, nesse momento, uma consciência
signo era a internacionalização. Só mais tarde ficarão
esses valores, que eram os da burguesia triunfante na
centrais, não se haviam realizado completamente
bases históricas lá e aqui não eram as mesmas: objet
essa opção estava condenada ao fracasso.³¹

ENTRE O IMEDIATISMO E A PERENIDADE

Não é possível entender o processo de uma literatura
entender às diferentes instâncias de seus modos de produção
incluindo, por certo, a de sua recepção virtual. Não basta
de que conforme esta se configure, com todas as suas
nativas e variantes, as obras e os sistemas literários a
uma especificidade histórica concreta. Nos anos da
da república, é notável a bipartição da audiência
pólo que se instala na atualidade mais imediata
constituindo a "opinião pública", e o outro que se
na direção do futuro e se expande a ponto de cobrir o
e a humanidade, sob a reiterada imagem de uma "po
legitimadora do processo histórico que parece começa

Cada uma dessas audiências gera uma ordem de comen
mentos que afeta todo o processo de produção da obra
mas em sua própria prática o normal é que ambas se en
inclusive dentro de um mesmo texto, o que produz uma
bastante acentuada. Talvez sejam essas tensões que
definem a atividade literária da época. De qualquer
reproduzem e esclarecem fielmente o duplo ritmo de

feito de ações e utopias, de urgências cotidianas — e até miúdas — e de expectativas de grandeza que só podem realizar-se no futuro. Naturalmente, a análise da recepção, esquematizada nas páginas anteriores, apenas ilumina um setor da literatura peruana de fundação da república, mas marca um roteiro para se compreender melhor a matriz da produção literária do Peru independente.

(*Inmediatez y perennidad: la doble audiencia de la literatura de la fundación de la república*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, v. 10, n. 20, p. 45-54, 1984.)

NOTAS

¹ Empregamos indistintamente público, audiência, recepção. Todos estes termos aludem à imagem do "leitor virtual" que formula o próprio texto, à margem dos leitores reais que o texto pudesse ter tido. *Historia de la República del Perú*. Lima: Universitaria, 1970. t.I.

² Este período corresponde ao que Jorge Basadre denomina a "determinação da nacionalidade".

³ Cf. meu artigo: "La literatura peruana: totalidad contradictoria", em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IX, 13, jul./dez. 1983.

⁴ Pablo Macera: "Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII", recopilado em *Trabajos de historia*. Lima: INC, 1977. t.II.

⁵ Cf. *La poesía de la emancipación*. Recopilação e prólogo de Aurelio Miro Quesada. Lima: Colección Documental de la Independencia del Perú, 1971.

⁶ Cf. CIARLO, José Ratto. *Choquebuanca y la contrarrevolución*. Caracas: Comité Ejecutivo del Bicentenario de Simón Bolívar, 1980.

⁷ *Artículos, poesías y comedias*. Lima: Carlos Prince, 1885.

⁸ Sobre a contradição da poesia da emancipação que plasma com formas tradicionais um novo repertório temático-referência, cf. meu artigo "Sobre la literatura de la emancipación en el Perú", em *Revista Iberoamericana*, XI-VII, p.114-115.

⁹ MACERA, Pablo. "El periodismo en la Independencia", resumido em *Trabajos de historia*. Lima: INC, 1977. t.II.

¹⁰ Desde muito cedo procurou-se intervalar a liberdade de imprensa. Cf. BASADRE. *Historia de la República del Perú*, t.I e II.

¹¹ Cf. "Prospecto". In: *La abeja republicana*. Ed. facsímile. Prólogo e notas de Alberto Tauro. Lima: Copé, 1971. Também: ODRIOZOLA, Manuel de. *Documentos históricos del Perú*. Lima: Imprenta del Estado, 1873. t.V.

¹² Cf. LOSADA, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina. Perú y el Río de la Plata: 1837-1880*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983.

¹³ Jorge Basadre chamou a atenção sobre a abismal diferença entre as obras criadas por Sarmiento e Pardo y Aliaga durante seu exílio no Chile: *La infatigación de la República*. Lima: Rosay, 1930. t.II.

¹⁴ *La poesía de la emancipación*.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Entretanto, é interessante o veio indigenista que começa a desenvolver-se nesse tipo de poesia.

¹⁷ Em alguns casos, como os de Riva-Agüero e Torre Tagle, esse desengano conduziu à traição.

¹⁸ Cf. BASADRE, Jorge. *Perú: problema y posibilidad*. Lima: Banco Internacional, 1978. Esta segunda edição reproduz em facsímile a primeira, e acrescenta "Algunas reconsideraciones 47 años después". Pode-se seguir parte da polêmica em *La abeja republicana*.

¹⁹ Uma análise das correntes ideológicas da época em BASADRE, Jorge. *La promesa de la vida peruana*. Lima: Mejía Baca, 1958.

²⁰ Cf. os livros já citados de Basadre. Também: TAURO, Alberto. *Perú: época republicana*. Lima: Peisa, 1973. t.I.

²¹ A tensão entre hoje e o futuro é uma constante da literatura da época.

²² BASADRE. *Historia de la República del Perú*, t.II.

²³ Raramente, entretanto, a oralização promove o emprego de uma linguagem coloquial.

²⁴ Cf. HOBBSBAWN, E. J. *Las revoluciones burguesas*. México: Quinto Sol, [s.d.].

²⁵ Cf. COTLER, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: II P, 1978. Também: BONILLA, Heraclio et al. *La independencia en el Perú*. Lima: II P, 1972.

²⁶ O que não implica, certamente, que esse desenvolvimento fosse possível.

²⁷ Este problema, interpretado em relação ao vínculo entre base e superestrutura, foi estudado por José Carlos Chiaramonte em: "El problema del tipo histórico de sociedad: crítica de sus supuestos". Suas teses são questionadas por Ciro F. S. Cardoso, em: "Los modos de producción coloniales". Ambos os textos foram recolhidos em: Vários. *Modos de producción en América Latina*. Lima: Delva, 1976.

²⁸ CONCHA, Manuel de Santiago. Loa en celebridad de la jura de la Independencia. In: *El teatro en la Independencia*. Edição, prólogo e notas de Guillermo Ugarte Chamorro. Lima: Colección Documental de la Independencia del Perú, 1974. v.II.

²⁹ Idem.

³⁰ MONTEAGUDO, José Bernardo. *Diálogo de Atabualpa y Fernando VII en los campos elíseos*. In: *El teatro de la Independencia*. v.I.

³¹ A melhor análise das causas deste fracasso continua sendo a de MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928.

Esse segundo aspecto é inquietante: de que maneira as literaturas indígenas e populares compreendem, experimentam a prática de sua própria história e nela se inscrevem? Debilmente autônomas no que diz respeito à vida social, é provável que seu tempo interior, o que leva de um texto a outro, esteja submerso no ritmo do acontecer coletivo, talvez muito mais reiterativo que mutável, precisamente porque insistir é uma forma de resistência cultural e um modo de vencer a interferência depredadora do opressor.

A mais recente e numerosa coletânea de poesia quéchua demonstra que os textos se acumulam em torno de certos acontecimentos, como a colheita, o carnaval ou o casamento, sem que nossos olhos percebam o fluir temporal entre uma celebração e outra do mesmo gênero, inclusive quando entre ambas transcorre muito tempo. Talvez a forte articulação dos textos com o processo social nos obrigue, neste caso, a historiar mais esse vínculo do que a ordem textual que parcialmente o constitui. Evitar-se-ia assim a imposição externa de um critério de autonomia literária que, sob esses pressupostos, se tornaria pouco claro e empobrecedor.

Mais que hipótese, o que dissemos anteriormente é pura suspeita, mas suficiente para evidenciar que apenas a vontade de construir a história das literaturas marginais abre uma problemática excepcionalmente complexa: supõe fundar outra historiografia, capaz de confrontar-se com um tempo que não é o nosso. Teremos de aliar-nos à antropologia, ainda que não seja fácil desenclausurá-la de seu culto às recorrências estruturais, e sobretudo devemos estar atentos ao desenvolvimento da história oral, ainda muito incipiente na América Latina.

De qualquer modo, é óbvio que estamos muito mal equipados para enfrentar essa tarefa, mas não se justifica que lhe seja dado um tratamento incidental; muito menos, que tergiversemos sua agenda, forçando os sistemas marginais a encerrar-se numa história que, bem ou mal, já conhecemos. Nada mais equivocado, efetivamente, que situar duas ou mais literaturas numa só trilha temporal, intercalando mecanicamente textos de variada procedência no curso da literatura hegemônica. A consciência da pluralidade literária latino-americana perverte-se ainda mais, se é possível, quando, a partir dela, se finge uma vagarosa terra de ninguém, um

espaço neutro e um tempo vazio onde tudo se junta, como se tudo fosse igual, numa harmonia enganosa que oculta o conflito essencial de literaturas que não são menos quebradas do que a sociedade que as produz.

A este pluralismo simplista, mas quase nunca ingênuo, deve-se o por a convicção de que as relações entre os sistemas são sempre contraditórias e geram vínculos com este caráter. Na América Latina, cada sistema representa a atuação de sujeitos sociais diferenciados e em contenda, instalados em âmbitos lingüísticos distintos, idiomáticos ou dialetais, e forjadores de racionalidades e imaginários freqüentemente incompatíveis. Esta é a razão pela qual não é de todo exato supor que a teoria e a prática do comparativismo, mais ou menos eficazes para o cotejo entre literaturas homólogas, sejam esclarecedoras da trama heteróclita de nossas literaturas.

De qualquer maneira, são as sempre imprevisíveis relações concretas entre nossos sistemas que podem servir melhor para compreender a natureza de cada um deles e o sentido da contradição que os enlaça e os faz participantes do corpus e da história da literatura latino-americana. É inútil, obviamente, assinalar que se trata de relações assimétricas, que reproduzem oblíqua ou diretamente uma situação radicalmente injusta, mas é indispensável recordar, por outro lado, que a produção simbólica tem sempre a possibilidade de torcer a ordem da realidade com imagens que reconstituem, no nível do discurso, a ordem mais alta da justiça e da autenticidade, mesmo que para isso tenham de assumir figurações do opressor. Neste sentido, é extraordinariamente sugestivo recordar que muito cedo, em 1539, os tlaxcaltecas encenaram *La conquista de Jerusalem*, em que os exércitos cristãos, tendo em sua vanguarda o nahual, vencem os infiéis comandados por um "sultão" bem conhecido dos índios: Hernán Cortés; e que mais tarde, em data incerta, os quéchuas dramatizaram a conquista com um ato final em que o rei da Espanha manda executar Pizarro, por haver matado Atahualpa, soberano justo e piedoso.

O caminho inverso, que leva das literaturas marginais à hegemônica, pode-se conhecer melhor porque suas instâncias finais inscrevem-se na face mais visível de nossa literatura. As que às vezes denominei "literaturas heterogêneas" funcionam em parte como receptoras das tradições populares e indígenas,

e neste sentido, além de reproduzir as rupturas socioculturais da América Latina, operam no espaço ambíguo da resseman-tização de formas e conteúdos alternativos. Certamente não são iguais as crônicas, a gauchesca, o negrismo, o indigenismo, o romance do nordeste brasileiro, o realismo mágico ou o relato testemunhal, mas em todos estes casos o discurso hegemônico se abre a outros discursos, os marginais e subter-râneos, às vezes com autenticidade — quando são produtivos — e às vezes com artificiosidade opaca e falsificadora. Enfim, a polifonia bakhtiniana só é enriquecedora quando as vozes dos outros preservam seu tom e têmpera discordantes. Para abreviar, não são a mesma coisa *Cambio de piel* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Insisto em que é o estudo dessas relações concretas a melhor maneira de compreender o caráter da literatura latino-ame-ricana. É recente o exemplo do fracasso de nossa reivindicação de autonomia teórica, quase nunca concretamente desen-volvida, para que agora a nova reivindicação, de uma história que, por motivo da complexidade de nossa literatura, de suas pluralidades e contradições, se esgote novamente na formulação de um projeto que não se encarne em trabalhos específicos. Pode ser ainda pior: se não o desenvolvermos nós mesmos, será a crítica mais conservadora que manipulará algumas categorias, como a de pluralidade, para reforçar as interpretações históricas, sociais e culturais que precisamente nos interessa recusar. Nós, peruanos, não deveríamos esquecer que a tragédia existencial e cultural de Garcilaso converteu-se na plenitude irrepreensível de uma mestiçagem duplamente imperial; que a fraternidade andina de Vallejo transmutou-se numa piedosa e tosca metafísica cristã; ou que, caso extremo, a terna e mítica humanização da natureza, tal como a viveu Arguedas, transformou-se em signo precursor do ecologismo pós-industrial. A consciência de que nossa literatura é produto de vários e antagônicos sujeitos sociais, com linguagens, racionalidades e imaginários discordantes, bem poderia terminar numa afirmação prazerosa da harmonia entre os contrários, algo assim como uma mestiçagem que admite tudo, ou quase, sempre e quando o resultado não for demasiado negro ou acobreado.

Além disso, as investigações concretas que urgimos não apenas revelarão suas matérias específicas, mas contribuirão

decisivamente para forjar, além da abstração em que ainda se move todo o projeto, o perfil do objeto que queremos conhecer. Nunca se deve evitar o fato de que este não é um objeto "natural", mas uma construção intencional, portadora de opções ideológicas e científicas talvez não muito precisas, mas, em todo caso, decisivas. Não é "natural", por exemplo, que assumamos como latino-americanas as literaturas pré-colombianas, nem que atribuamos condição literária à oralidade sem letra, nem sequer que falemos de "literatura" para referir-nos ao imaginário verbal de culturas que não parecem necessitar desse conceito. Tudo isto, e muito mais, explica-se e se faz legítimo quando existe uma consciência clara de porque se problematiza um assunto como o caráter heteróclito da literatura latino-americana, assunto que, de outros pontos de vista, se poderia e até se deveria omitir.

A esse respeito, é conveniente sublinhar que a própria idéia de uma literatura latino-americana é obra da história, de suas contínuas mudanças. Para as primeiras gerações republicanas, nossa literatura começava por volta de 1810, com a independência; mais tarde ganharam-se, embora certamente a partir de diferentes perspectivas, os três séculos coloniais, convertidos em origem das nossas literaturas nacionais; e só muito depois, há poucos anos e sem consenso, acrescentou-se ao processo da literatura latino-americana o período pré-hispânico. Esta apropriação do passado, que nacionaliza e latino-americaniza um tempo muito mais extenso do que aquele que têm de vida nossas repúblicas, implica uma complexíssima operação ideológica, com compromissos político-sociais bem determinados, mais além, mas não independentemente, das opções literárias postas em jogo. Reconhecer um passado como nosso próprio passado supõe um certo modo de definir o presente e de identificar a índole do futuro.

Por isso não é casual que, paralelamente ao trabalho historiográfico, que transforma o conteúdo da tradição literária latino-americana e reformula cada uma das tradições nacionais, ocorram mudanças decisivas no curso vivo de nossas literaturas. De fato, para voltar ao caso peruano, a apropriação nacional dos tempos da colônia é inseparável do exercício imaginário próprio da prosa de Palma, de seu êxito literário e social e de suas extensas ramificações, do

mesmo modo que a afirmação de nossos vínculos com a história anterior à conquista é o substrato em que germina a esplêndida criatividade de Arguedas. Palma e Arguedas são produtos de certa consciência histórica que eles próprios, ao mesmo tempo efeitos e causas de um projeto complexo e multidirecional, contribuem para forjar. Enfim, se Palma revive o vice-reinado, é porque seu discurso atualiza um intertexto feito com a escrita colonial e com a sua própria, como Arguedas, ao dialogar com os mitos e fábulas indígenas, põe no presente, e no seu espaço, a linguagem do outro, alheio e íntimo.

Não sei se fica claro, assim, que os sistemas maiores de nossa literatura têm consistências diferenciais, cada qual com sua própria história, quase totalmente desconhecidas no caso das literaturas marginais, mas também, ao mesmo tempo, funcionam dentro de um jogo de ressonâncias múltiplas, imprevisíveis e contraditórias, cujos ecos vão e vêm no seio de uma história que é o fato único a nos identificar com "todos os sangues" de nossa América. É esta filiação plural e contrastante, com sua dura dramaticidade e sua vocação de plenitude, a razão última de um exercício crítico e historiográfico que quer reconhecer e reconhecer-se nos muitos tempos com que se trama, sem pausa, a aventura americana.

(Los sistemas literarios como categorías históricas: elementos para una discusión latinoamericana. RCLL, v.15, n.29, p.19-25, 1989.)

A "INVENÇÃO" DAS NAÇÕES HISPANO-AMERICANAS

REFLEXÕES A PARTIR DE UMA RELAÇÃO TEXTUAL ENTRE O INCA E PALMA

Que relação pode existir entre um "conto" que o Inca registra em seus *Comentarios* e sua re-escrita realizada por Ricardo Palma, numa das *Tradições peruanas*, sobre o tema da "invenção da América", que organiza os estudos recolhidos neste volume? Aparentemente, nenhuma; entretanto, de certa perspectiva, talvez se possa encontrar alguma vinculação que — talvez — não seja irrelevante. Para isso, necessito fazer uns poucos esclarecimentos preliminares.

I

Lida hoje a tese que O'Gorman sintetizou sob a fórmula "a invenção da América", comprova-se, na verdade, apesar do magnetismo que emana dessa frase, que se trata de algo pouco convincente; talvez não tanto pela função metafísica que a Europa lhe atribui (conferindo "um ser histórico" — no fundo, concisamente, um ser — a um "ente inventado" por ela mesma), mas sobretudo porque se supõe que essa complexa operação ocorreu integralmente a partir de um "vazio original".¹ Certamente, não é minha intenção repetir o debate sobre estes temas, mas interessa-me salientar que a Europa, no mesmo ato com que "inventa" a América, está "inventando-se" também — e até com maior eficiência — a si própria. Embora a comparação seja algo abrupta por mais de uma razão, após o

Orientalismo não há dúvida de que a configuração da imagem do outro é uma das estratégias mais comuns para definir a figuração de si mesmo,² e nisto — parece claro — existe muito mais serviço e utilidade do que conhecimento.

Além disso, há exatamente cinco séculos, o Ocidente não cessa de "inventar" a América. A esse respeito, bastaria recordar o copioso discurso científico dos viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX e sua decisiva influência, inclusive na formação das auto-imagens americanas;³ ou as muito menos conspícuas "informações" que a imprensa ocidental difunde todos os dias sobre a parte luso-hispânica do continente americano, definidamente destinadas, com freqüência, não a conhecer-nos, mas a facilitar, mediante a comparação quase inevitavelmente preconceituosa, a complacente auto-imagem "civilizada" do Ocidente.

Nada disso deveria surpreender-nos muito. Também nós, hispano-americanos, temos executado tenazmente a mesma operação, ainda que, obviamente, mudando de lugar as referências e às vezes tornando-as complexas com sutis desordenações. Para dar um exemplo pouco problemático: a América arielista é impensável fora da oposição com que enfrenta o espírito saxão, certamente também "inventado" como o outro, com função definidora, e à margem dessa "latinidade" americana — que é, sem nenhuma dúvida, sua maior e mais grosseira ficção.⁴ Um caso mais complexo é o de Sarmiento, em que o eu é quase sempre o desejo do outro ou — mais claramente — o desejo de ser como o outro.⁵ Um outro certamente tão inventado como os demais.

Naturalmente, a identificação de si mesmo em função da imagem do outro poderia não ser mais que o resultado da lógica predominantemente binária do pensamento ocidental⁶ (e até um jogo pouco comprometedor: "te invento para inventar-me"), se não fosse porque todo o processo está inscrito numa relação assimétrica do poder e dela forma parte. Na base dessa relação está a força do sujeito social que enuncia a imagem do outro e sua correlativa capacidade de convicção — que não é outra coisa senão o poder da imagem sobre o imaginado. Como sujeitos da periferia, com experiência acumulada por cinco séculos de história colonial e neocolonial, não há motivo algum para insistir nessa matéria.

Recentemente verifica-se um especial empenho em se definir o caráter de “comunidades imaginadas” que as nações possuem e no aspecto decisivo que é a linguagem em todo esse processo constitutivo.⁷ Valendo-me muito livremente dessas idéias, creio que caberia falar da índole discursiva das nações, não porque de uma ou outra maneira não sejam “reais”, na resvaladiça realidade que têm os objetos históricos,⁸ mas porque suas imagens e auto-imagens, o que agora interessa, são o produto de complexos processos lingüísticos, ou melhor, de extensas e sutis semioses, nas quais o tecido dos signos vai construindo figurações mais ou menos fluidas e às vezes contrapostas entre si. Deste modo, teríamos de habituar-nos a pensar a nação como uma entidade em movimento que, além disso, pode não ter uma só figura, mas tantas quantos sujeitos sociais a experimentam e a pensam. Em boa parte da América Latina, esses sujeitos, além de representarem interesses e cosmovisões sociais relativamente definidos, costumam convalidar-se como portadores de signos de identidade étnica. A esse respeito, o caso andino seria emblemático.

Por certo, se estas imagens funcionam sincronicamente, várias coexistindo ao mesmo tempo, cada uma delas supõe — além disso — uma consciência específica do tempo que lhes corresponde como história. Cada qual forja sua própria tradição; e isto — convém sublinhar — em dois sentidos: como evolução de si mesma, com seu historial de precursores gloriosos e de anti-heróis, mas também como imagem histórica global de toda a nação. Por assim dizer, cada sujeito decide a história que lhe corresponde, à qual pertence e à qual se deve.⁹ De novo, para abreviar, um exemplo simples: muitos hispanistas imaginam que as nações andinas começam com a conquista, e todos os indigenistas encontram as raízes nacionais muito antes, na época pré-hispânica.

Nessas circunstâncias, mais que inventadas, as nações são produtos instáveis de vastos e também instáveis exercícios signícos, genericamente discursivos, que socialmente costumam competir com os produtos elaborados por outros sujeitos sociais, da mesma maneira e sobre o mesmo assunto. Certamente, o fato não é que as nações não sejam “reais” (insisto:

elas o são com a realidade que é própria da história), mas de nenhuma maneira são independentes das operações discursivas que de uma ou outra forma as produzem. Radicalizando a proposta: as nações são feitas também (sobretudo?) de discursos.

III

Até pouco tempo atrás, as nações eram impensáveis sem o correlato definidor de sua homogeneidade. As noções tradicionais acumulavam fatores de unidade para conceber uma verdadeira nação: unidade de língua e cultura, de experiência histórica, de componente étnico etc. Os românticos sintetizaram o assunto recorrendo ao "espírito do povo" e gerando grandes redes metafóricas — até hoje vigentes — que associam nação, família, filiação. O fato de que esta unidade jamais se produzisse, inclusive no apogeu dos estados nacionais europeus, não foi suficiente para fazer variar tal paradigma; na melhor das hipóteses, as fissuras da homogeneidade eram interpretadas como carências reparáveis mediante políticas adequadas, desde a extensão dos programas educativos uniformizadores ou o desencorajamento do cultivo das línguas regionais (e às vezes sua perversa proibição) ao estabelecimento de sistemas econômicos de produção e mercado fortemente centralizados.

Na América Hispânica, contrariando as evidentes fraturas que dividiam internamente cada nação, optou-se pelo mesmo modelo. No século XIX e em grande parte das cinco primeiras décadas do século XX, a obsessão primária foi a da "integração" de cada um dos países, por meio de políticas educativas definidamente aculturadoras que supostamente terminariam por apagar as dissidências culturais (embora tais dissidências correspondessem ironicamente à maioria da população) ou, de maneira mais diligente, por meio de genocídios considerados oficialmente, sem maior recato, como condição do progresso. O que ocorreu com índios e gaúchos no Rio da Prata é um exemplo, entre outros possíveis. Tratava-se, pois, de configurar nações que não fossem algo como um escândalo frente ao que se supunha serem as nações européias. Em outras palavras, a idéia subjacente era converter o heterogêneo e

conflitivo, inclusive rancorosamente belicoso, num espaço homogêneo e, se possível, harmônico.

É também o momento em que em toda a América Hispânica surgem os discursos próprios dessa vocação de homogeneidade, embora talvez seja mais exato dizer que foram esses discursos que criaram não só a vocação, mas a necessidade social dessa homogeneidade.¹⁰ Os resultados foram quase sempre catastróficos: do princípio liberal segundo o qual os índios, como qualquer outro cidadão, deviam ser proprietários individuais de suas terras, derivou — por exemplo — um dos mais devastadores ataques contra as comunidades indígenas (e tudo o que elas significam cultural, social e economicamente) e a rápida expansão das grandes fazendas que, bem dentro do esquema liberal, “compravam” as terras aos “comuneros” — nesse momento proprietários individuais — que jamais chegaram a saber que as haviam vendido. Sarcasticamente, o grande discurso liberal da igualdade entre os cidadãos de uma nação produzia maiores e mais agudas desigualdades.

IV

Se, como pretende Anderson, a linguagem é fator decisivo na constituição das nações como “comunidades imaginadas”, a homogeneidade de uma língua nacional tornava-se uma urgência prioritária. Não me referirei ao complexo caso rioplatense, em que, por um lado, combatem-se as impurezas idiomáticas trazidas pela imigração e, por outro, sonha-se com a criação de um “idioma argentino”, por exemplo, mas ao caso andino — que em certos aspectos é ainda mais perturbadoramente complexo.¹¹ Certamente, a ninguém ocorreu criar — convenhamos — um “idioma peruano” (embora houvesse vozes isoladas que utopicamente pregavam — em espanhol, claro — a volta ao quéchua); houve, sim, uma consciência muito aguda não apenas da quebra que significava o bilingüismo (na realidade, o multilingüismo), mas também de uma ruptura talvez mais profunda: a que opõe a agrafia do quéchua e de outras línguas ameríndias à escrita dos estratos “criollos” ilustrados. Assim, não se tratava de criar uma língua nacional,

mas um espaço lingüístico de convergência. Por certo, tinha-se de inventar — produzir — este espaço. E, é óbvio, o processo teve um grande protagonista: a literatura, especialmente como a entendiam, com amplitude que incluía gêneros hoje à margem da arte, os neoclássicos e os primeiros românticos.

V

Admitindo-se essa exposição, posso entrar na análise de um caso tão concreto como o anunciado na primeira linha deste artigo: a re-escrita por Palma de um "conto" que Garcilaso inclui nos seus *Comentarios*. Espero lançar alguma luz sobre o modo como o discurso literário tenciona suturar as fissuras da heterogeneidade nacional e "inventar" um espaço suficientemente coeso sobre o qual instalar — embora quase nunca de maneira convincente — a figura harmônica da nação.

UM

Como é sobejamente conhecido, a obra íntegra de Garcilaso é um empenhado e mesmo obsessivo trabalho em torno de sua condição mestiça; ou melhor, uma laboriosa semiose destinada a produzir a legitimidade dessa condição, pessoal e socialmente, começando pela legitimidade de uma escrita — a sua própria — que se autopropõe como articulação harmônica do vário e do mesclado: como escrita mestiça, em suma. Certamente, ela o é, em muitos sentidos. Basta recordar que vincula tradições hispânicas e quéchuas, que supõe o constante trânsito da oralidade à escrita, notável sobretudo quando se trata da oralidade quéchua transvasada à escrita em espanhol, enviando sua mensagem tanto a longínquos parentes cusquenhos quanto à corte peninsular e ao leitor culto do Renascimento.

Mas o que interessa é salientar que a validação da escrita mestiça de Garcilaso, especificamente nos *Comentarios* e na *Historia*, não tem a ver unicamente com a duplicidade de suas "fontes", nem sequer com o esforço de preservar a

fidelidade que deve a um e outro de seus ancestrais; refere-se, essencialmente, à construção — ou melhor, à autoconstrução — do sujeito que fala no texto e do espaço em que o faz. Tanto quanto obter credibilidade como historiador fidedigno, preocupa a Garcilaso elaborar com precisão um ponto de enunciação capaz de dar autoridade a um discurso em boa medida dissidente em relação a outros que haviam manejado iguais ou similares referentes. Por fim, a plausibilidade de suas visões alternativas tinha como condição inevitável forjar um sujeito que tivesse razões e direitos para escrever o que queria escrever.¹²

Seguramente, há nos *Comentarios* toda uma sutil, variada e complexa estratégia historiográfica, mas ela depende, muito diretamente, do que denominei a autoconstrução do sujeito que relata (e produz) a história. Lendo Garcilaso — diz José Durand — “chega um momento em que a história se converte em autobiografia”;¹³ e assim é, por certo, mas não se pode esquecer que se trata de uma autobiografia que, mais do que relatar situações pessoais, tende a esclarecer a índole étnica do autor (e suas possibilidades discursivas). Por outro lado, visto como sujeito da enunciação, o Inca ensaia um extenso leque de posições discursivas. Efetivamente, sem levar em conta os vários nomes que foi usando ao longo de sua vida, Garcilaso fala às vezes como servidor fiel de sua Majestade, às vezes como mestiço duplamente nobre, às vezes simplesmente como mestiço, às vezes como Inca e às vezes como índio. São figurações da pessoa que admitem variantes interiores e que, certamente, não são sempre nem necessariamente excludentes. Ao contrário, o impulso primário de Garcilaso é somá-las numa vasta unidade que cubra todas elas.¹⁴ Interessa-me então o recurso mais óbvio para obter esta ambiciosa unidade. Não há dúvida de que é a figura do mestiço.

Não é demais recordar, entretanto, que a primeira definição étnica que aparece na obra garcilasiana, e que aparece essencialmente pela necessidade interior de auto-identificação, é a de “índio”. Estou aludindo, por certo, à curiosa interpolação dessa qualificação na tradução do índio dos *Diálogos de amor*, que será modificada, sem perder seu conteúdo étnico, em *La florinda del Inca*, dados sobre os quais também Durand chama a atenção, interpretando-os como expressão do orgulho de

acrescentar que o deslocamento de "índio" a "Inca" bem poderia significar a incorporação de um conteúdo nobiliário e, neste sentido, classista, à matriz étnica originária. Parece-me claro, porém, que "índio" e "Inca" funcionam quase como hipérboles da estranheza do ser mestiço, mas dentro do código sempre ambíguo que às vezes denuncia modéstia e às vezes soberba, e ao mesmo tempo, mas principalmente, como aviso ao leitor de que vai ler um discurso diferente, o discurso do outro. Quase poderia dizer-se que a autodefinição do mestiço real como índio ou Inca escriturais é uma forma de sublinhar a alteridade desse discurso e de quem o emite.

O fato de que nem a tradução dos *Diálogos*, nem *La florida* requeiram a autorização autobiográfica, necessária aos *Comentarios* e à *Historia general*, não deve fazer-nos esquecer que Garcilaso intencionalmente tece uma apertada malha de referências cruzadas entre todas as suas obras, especialmente em seus prólogos e dedicatórias, de modo que, quando a legitimação autobiográfica passa ao primeiro plano — em seus dois últimos livros — já está solidamente respaldada pela figura de um autor que se definiu, desde muito antes, como índio/Inca; e também, em outra ordem de coisas, como escritor erudito (com a tradução) e historiador ameno e fidedigno (com *La florida*). Parece-me que ainda não se estudou suficientemente o complexo processo que articula todos os livros de Garcilaso e gera algo como um espaço macroautoral que em cada caso opta por variantes internas mais ou menos sutis, mas que não excedem as possibilidades desse âmbito trabalhosamente demarcado.

Em todo caso, ainda que não dispuséssemos do óbvio dado biográfico, quem escreve os *Comentarios* não pode ser nada mais (nem menos) que um mestiço. De fato, o sentido último do seu discurso seria inexplicável fora dessa condição — que é condição do sujeito e de sua escritura. Todos recordam a bela e firme reivindicação garcilasiana do mestiço:

Aos filhos de espanhol e índia ou de índio e espanhola, chamam-nos mestiços, para dizer que somos mezclados de ambas as nações; [o nome] foi imposto pelos primeiros espanhóis que tiveram filhos com índias, e por ser nome criado por nossos pais e por sua significação, assim me chamo eu à boca cheia. (*Comentarios*, Lib. IX, Cap. XXXI, t.IV, p.163)¹⁶

A reivindicação da condição de mestiço, tanto mais aguçada quanto repetidamente se diz que nas Índias esta palavra expressa menosprezo,¹⁷ é parte substancial do dispositivo binembre que torna possível a escrita dos *Comentarios*, justo também dual, como ficou dito, e à sua maneira tão insólito como o homem de dois sangues que o escreve, ao falar dos séculos XVI e XVII. Não é demais ressaltar, entretanto, que no fragmento citado a figura do pai tem um papel importante: o autor se diz mestiço com orgulho porque o é ("somos mezclados"), mas também porque assim lhe chamava seu pai espanhol ("nome criado por nossos pais"). É a partir desta posição que a dedicatória da *Historia general del Perú* implica, até certo ponto, um novo desvio na filiação: desaparece o espanhol do "nosotros", implícito na categoria mestiça, e em seu lugar acolhem-se fraternalmente índios, mestiços e "criollos". Diz a dedicatória:

Aos índios, mestiços e "criollos" dos reinos e províncias do grande e riquíssimo império do Peru, o Inca Garcilaso de La Vega, seu irmão, compatriota e vizinho, saúde e felicidade.

Seria tentador correlacionar estilisticamente as duas enumerações, associando índio a irmão, mestiço a compatriota e "criollo" a vizinho, mas na realidade a economia da frase parece girar sobre o termo mestiço, a partir do qual se abraça o índio e o "criollo" (isto é, todo o mundo americano) e se acumulam os significados afetivos da segunda enumeração. Em outras palavras, ao reivindicar enfaticamente seu caráter mestiço e ao associar-se fraternalmente com índios e "criollos", Garcilaso assume uma representatividade múltipla e coloca seu discurso no espaço do vário. Para jogar o já não tão novo jogo pós-moderno: Garcilaso considera-se autor(idade) de múltiplas escrituras e crê instalar-se numa interseção utópica, a partir da qual pareceria poder realizar o ideal "panóptico", globalizador e totalizante.

É oportuno indagar, contudo, se é possível realizar esse projeto — ou mais exatamente, se Garcilaso pode fazê-lo. É claro, de imediato, que Garcilaso imagina a condição mestiça em termos de conjunção e síntese, embora às vezes não sem sobressaltos. Com esta finalidade, recorre a várias estratégias, desde a assimilação do neoplatonismo, filosofia em que

encontrou uma base conceptual especialmente apropriada para pensar e pensar-se, em função de uma harmónica convergência de forças dissímiles e opostas, à certeza — não sem fendas — acerca do sentido providencial da história. Nesta ordem de coisas, Garcilaso situa o incaico não em contraposição à conquista, mas — como o mundo clássico em relação ao cristão — à maneira de prólogo propiciatório da evangelização das Índias. É óbvio que assim, como etapas de um só grande processo desejado por Deus, que conduz da barbárie das épocas remotas à razão natural do incanato e da razão natural à revelação divina que se oferece aos índios com a conquista, desdramatiza-se o fim do império e sua dominação pelos espanhóis. O discurso histórico pode discorrer sem contratempos, suturando rasgões e soldando o quebrado com a melhor das razões: a divina. Até certo ponto, esta operação também consegue superar os desencontros interiores do próprio Garcilaso.

E contudo, embora poderosíssimos, estes e outros dispositivos conceptuais nem sempre funcionam eficazmente. Não insistirei na tantas vezes referida ambigüidade, nem nos vaivéns mais ou menos constantes próprios da prosa garcilasiana, que são óbvios indícios da instabilidade e mesmo do não resolvido conflito de sua proclamada condição mestiça; apenas me deterei num texto, aparentemente alheio a esta problemática, que se pode ler — com um pouco de imaginação — como metáfora soterrada do fracasso desse desejo de harmonia.¹⁸ É o seguinte:

No ano de mil e quinhentos e cinquenta e seis, achou-se no resquício de uma mina, daquelas de Callahuaya, uma pedra criada com o metal [...] porque toda ela estava perfurada por aberturas pequenas e grandes que a atravessavam de um lado a outro. Por todas elas assomavam pontas de ouro, como se lhe houvessem lançado ouro derretido por cima. Algumas pontas saíam fora da pedra, outras emparelhavam com ela, outras ficavam mais para dentro. Diziam os que entendiam de minas que, se não a tirassem de onde estava, com o tempo toda a pedra se converteria em ouro. No Cuzco olhavam-na os espanhóis como coisa maravilhosa; os índios chamavam-na *buaca*, que, como já dissemos anteriormente, entre outras muitas significações deste nome, uma quer dizer "admirável coisa, digna de admiração por ser linda", assim como também significa coisa

abominável por ser feia; eu a olhava com uns e com outros. O dono da pedra, que era homem rico, resolveu vir à Espanha e trazê-la como estava para apresentá-la ao Rei [...]. Soube na Espanha que a nau se perdera, com outra muita riqueza que trazia. (*Comentarios*, Lib. VIII, Cap. XXIV, t.4, p.80-81)

De imediato, bem dentro do seu estilo, Garcilaso revela a maneira como os espanhóis vêem essa estranha pedra ("olhavam-na [...] como coisa maravilhosa") e como a vêem os índios ("chamavam-lhe *buaca* [...] admirável coisa"), gerando uma espécie de tradução subterrânea e intermediada: afinal, neste contexto (que suprime qualquer conotação religiosa da palavra quéchua), *buaca* é exatamente o mesmo que a "coisa de maravilha" dos espanhóis, e assim as duas visões parecem coincidir num só sentido e dentro da sempre desejada harmonia do duplo, que no fundo é, na verdade, único: coisa de maravilha = *buaca* = admirável coisa. Sintomaticamente, Garcilaso se sente na obrigação de dar seu próprio testemunho e assinala que "eu a olhava com uns e com outros". Por que, se *buaca* e "coisa de maravilha" são sinônimos (ou quase), o Inca torna explícita a duplicidade do seu olhar? Inclusive, se "olhar com" se interpretasse simplesmente como "olhar em companhia de", a urgência dessa precisão continua sendo insólita. Provavelmente, o que ocorre é que essa tradução triangular resulta insatisfatória para o próprio Garcilaso e, afinal, ele não pode deixar de registrar que, na realidade, a pedra é olhada de maneira diferente porque lhes diz coisas diferentes, a índios e espanhóis. Talvez a insatisfação provenha do fato de que, neste fragmento, mas não em outros, Garcilaso tenha suprimido o significado sagrado de *buaca*.¹⁹ Se o tivesse explicitado, "coisa de maravilha" e "admirável coisa" teriam cancelado sua sinonímia porque aquela não teria o caráter divino desta.²⁰

Mas o fragmento é ainda mais incitante. Recordemos que Garcilaso anota que "diziam os que entendiam de minas que, se não a *tirassem* de onde estava, com o tempo toda a pedra se converteria em ouro". A frase deve ser lida com relação à que inicia o capítulo: "da riqueza de ouro e prata que no Peru se *tira*, é boa testemunha a Espanha", e com a que conclui a história dessa pedra-ouro excepcional: sua perda no oceano. Será demasiado audaz pensar que o texto, sem se propor claramente o fato, narra a história possível do incaico,

figurada na pedra-ouro que se teria tornado integralmente ouro, se a deixassem onde e como estava? Não será um obscuro lamento pela ruptura de um processo que já estava transitando as esplêndidas vias da idade de ouro, e por seu malfadado fim, uma perda ocorrida precisamente no meio do mar que trouxe os conquistadores?

Mas, além disso, já que a lógica do significado se abre aqui ao equívoco plurissêmico, não subjaz em todo este relato a nostalgia de uma unidade possível, totalmente áurea, que a história acabou por destroçar? Essa unidade possível teria feito inútil, até impensável, o duplo olhar e o transvasamento da tradução; no fundo, teria feito inútil a trabalhosa escritura garcilasiana, que assim — desse ponto de vista — se aprecia mais como o doloroso remédio de uma ferida jamais curada do que como a expressão de uma plenitude global e prazerosa. Dessa perspectiva, a narração da pedra-ouro não propõe uma imagem da mestiçagem agora entendida como violência e empobrecimento, quase como mutilação do completamento de um ser que a conquista despedaçou?

Textos como este, e há outros muitíssimo mais óbvios, corroem internamente a harmonia proporcionada com esmero pela escritura mestiça do autor de duas estirpes e denunciam a imanejável rispidez das aporias que o Inca, sem dúvida, nunca pôde resolver de todo. A reconciliação propiciada por Garcilaso não termina nem nas Índias nem na Espanha; talvez, como a pedra-ouro, naufrague em meio ao oceano, no espaço de ninguém. Não por acaso a obra de Garcilaso termina intencionalmente não com uma imagem de síntese e plenitude, mas com a inversa, a da execução do "bom príncipe" Túpac Amaru I para "contar por último em nossa obra e trabalho o mais lastimável de tudo quanto em nossa terra ocorreu, e escrevemos, para que [le é precisão importantíssima] em tudo seja tragédia". (*Historia*, Lib. VIII, Cap. XIX, t.IV, p.1169)

Com o correr do tempo, e contradizendo o sentido trágico da obra de Garcilaso, como tenaz e brilhantíssimo esforço inútil para articular coerentemente as muitas tradições que se acumulavam nele, tornando-as pelo menos compatíveis, a elite letrada construiu, já desde a primeira década deste século, a imagem oficial do Inca como o "primeiro peruano", portador sobranceiro do símbolo maior de uma nação que,

ao menos no discurso das intenções, necessitava reconciliar suas duas vertentes na figura de um mestiço excepcional. Raúl Porras, com sua repetida frase acerca de Garcilaso, como "espanhol nas Índias, índio na Espanha", intuiu certamente o dilaceramento incurável que cruzava de lado a lado a vida e a obra de Garcilaso, mas creio que foi José Durand quem questionou com maior consistência a imagem idílica do Inca, como emblema de harmônica plenitude, ao sublinhar a tragidade essencial da figura e do discurso garcilasiano: "quer o Inca glorificar suas duas estirpes — diz —, mas a glória que lhes dê se achará embebida de amargura".²¹

De qualquer maneira, não foi essa imagem trágica do Inca que prevaleceu na consciência nacional; foi, precisamente, a oposta: a que encontra em sua vida e obra a admirável síntese conciliadora, como imagem já propiciatória de uma nação em paz consigo mesma. Não interessa historiar esta recepção do discurso garcilasiano, mas é impossível deixar de mencionar que nela têm singular importância as leituras de José de la Riva-Agüero, talvez não tanto a contida em *La historia en el Perú*, quanto — e principalmente — seu difundido elogio do Inca, no qual repetidamente o autor dos *Comentarios* aparece como símbolo do "peruanismo", embora tampouco se possa deixar de lembrar que se trata de um "peruanismo" em que o conceito de país mestiço é, na realidade, uma espécie de muito recortada concessão do estrato "criollo"-aristocrático ao inocultável componente índio da nação.²²

DOIS

Nos *Comentarios*, intercalado no assombroso "o discurso da abundância",²³ em que se louva a descomunal feracidade dos frutos europeus em terra americana, Garcilaso narra um "conto divertido": encomenda-se a dois índios que levem a Lima as primícias de uma esplêndida colheita de melões, e o capataz os adverte de que não devem comer nenhum "porque o dirá" a carta que também levam consigo. No caminho, os índios desobedecem, mas cuidam de pôr a carta atrás de uma parede, para que, não os vendo comer, não possa dizer nada. Ao entregar a carga e a carta, são descobertos. Diz o

encomendeiro: "Por que mentis vós, que esta carta diz que vos deram dez e que comestes dois?", e aos índios só lhes resta confirmar que "com muita razão chamavam aos espanhóis deuses [...], pois entendem tão grandes segredos". (*Comentarios*, Lib. IX, Cap. XXIX, p.159-160)

Intensamente significativo em vários níveis, o "conto" coloca num primeiro plano de interesse a confrontação entre oralidade e escrita e sua desigual inserção e uso na dinâmica do poder social; e embora seu tom seja cômico, ou antes irônico, não deixa de ter ressonâncias trágicas: repete a história da derrota e submissão dos índios e sua extrema debilidade frente à escrita da autoridade ou — igualmente — à autoridade da escrita. Não me deterei na análise desse conto, que foi matéria de vários estudos, alguns bastante notáveis,²⁴ mas quero reiterar que sua constituição — a partir da contenda entre o oral e o escrito — é definitivamente heterogênea e beligerante. Ou como indica Pupo-Walker:

A escrita surge [...] neste conto como espaço conflituoso da narração e como medida que registra a distância interior entre duas realidades culturais que sofriam um processo mútuo de ajustes e dolorosas rupturas.²⁵

Já se observou que o conto de Garcilaso é a fonte imediata de uma das tradições — "Carta canta" — de Ricardo Palma²⁶ e que a mesma história aparece em outras crônicas, como a de Gómara e a de Mártir de Anglería, e também na obra de pelo menos mais um autor do gênero tradição.²⁷ Através da sintomática liberdade com que Palma emprega fontes coloniais, que é indício da profundidade com que assume como sua própria essa tradição,²⁸ "Carta canta" não remete ao Inca mas ao padre Acosta, mas é óbvio que o texto que tem em mente, e talvez mesmo à vista, é o dos *Comentarios*. De fato, o argumento é quase idêntico, com detalhes a mais ou a menos, dos quais o mais importante talvez seja a mudança do assombro dos índios ante os poderes sobrenaturais dos espanhóis pelo castigo ("bem surrados") que recebem.

Entretanto, a tradição de Palma inclui uma vasta série de anotações lingüísticas, e em última instância sua intenção é revelar a origem da frase "carta canta". Efetivamente, explica de onde procedem os provérbios "Casa em que vivas, vinha

de que bebas, e terras quantas vejas e possas" ou "de manhã é ouro, ao meio-dia prata e de noite mata"; as palavras "encomendeiro" ou "mata-serrano"; a frase "ao que me expulsar da minha casa e herdade, eu o expulsarei do mundo" etc. É claro que estes comentários lingüísticos, todos de algum modo relativos ao Peru, acompanham e realçam o ponto que interessa: a origem peruana de "carta canta", como variante de "rezam cartas" e "papelzinho fala", aquela castiça e esta "ultracriolla". A forma "carta canta" é a preferida de Palma e por isso — diz — "vou reclamar [para ela] junto à Real Academia da Língua as honras de peruanismo". Em certo sentido, a anedota dos melões é, na tradição, quase que apenas um pretexto para desenvolver o tema dos americanismos, tão caro a Palma,²⁹ e especificamente a origem nacional do refrão que dá título à tradição.

Em todo caso, muito no estilo palmista, a proposta "etimológica" sobre "carta canta" ("busca a origem da frasezinha em questão") baseia-se numa narração amena. Convém analisá-la. Antes de tudo, no primeiro diálogo entre os carregadores índios, o autor anota que se realiza em "dialeto indígena", anotação que desaparece a partir do segundo (embora em algum se mencione a palavra *taitai*), obviamente porque o final da história exige que os índios que começaram falando em quéchua o façam agora em espanhol. Um deles exclama: "Tu os vês, irmão? Carta canta!" Deste modo, se produz, quase insensivelmente, um deslocamento do quéchua para o espanhol e a correlata extinção daquele. Ironicamente, com inverossimilhança que não parece preocupar em nada ao autor, o refrão espanhol nasce da palavra quéchua.

Mas ainda há mais: a exclamação que surge em castelhano dos lábios do índio é ouvida pelo encomendeiro, que a repete entusiasmado: "Sim, grandes velhacos, e cuidado com outra, pois já sabem vocês que carta canta", com o que se consuma um segundo deslizamento. O encomendeiro espanhol se apropria da palavra dos índios e a reverte — como ameaça — contra eles. Resta assinalar que é a palavra do encomendeiro, o narrador da anedota a seus amigos, que permite difundir o refrão e fazer com que "atravesse o mar". Assim, com sua emigração para a Espanha, como máxima do conquistador, termina a parte oral deste curioso e sintomático itinerário, cujas instâncias básicas vão do quéchua ao espanhol falado

pelos índios, em primeiro lugar, ao espanhol das classes superiores da sociedade colonial, em seguida, e finalmente ao espanhol geral (e autorizado, como logo se verá) da América e da Península Ibérica.

Por ser complexo e cheio de significados de vária natureza, esse processo depara com outras surpresas. Até aqui, obviamente, tudo sucede no plano da oralidade; agora, a transmutação relaciona-se à escrita, inicialmente de maneira indireta, pois remete à história que explica a origem de "carta canta" ao padre Acosta, que "*escreveu* longa e minuciosamente sobre as ocorrências da conquista", mas, a seguir, o faz de modo explícito, ao se constatar a existência da frase na escrita da própria tradição. Daí pode lançar-se à conquista de um espaço no arquivo máximo autorizado do idioma, nada menos que o Dicionário da Academia, que efetivamente acolhe a proposta de Palma. Nesse âmbito quase sagrado parece terminar sua ziguezagueante travessia idiomática: a curiosa história lingüística narrada por "Carta canta".

Como se sabe, boa parte da tradição se dirige ao registro de formas orais, e não seria incorreto sustentar que parece estar presidida pelo ânimo de apreciar a graça, pertinência e incisividade da língua popular, ou talvez mais genericamente, de uma presumida língua nacional, mas ao mesmo tempo — e tudo indica que não intencionalmente — propõe uma bem definida hierarquia lingüística, na qual, para sintetizar o já visto, o quéchua cede ante o espanhol, a oralidade ante a escrita e tudo ante a autoridade da Academia. De certo ponto de vista, parecem ser etapas de um justo processo de reivindicação dos americanismos,³⁰ mas uma leitura inversa revela, antes, um gesto de acatamento à instância metropolitana que autoriza (ou não) o que se fala na América. Ambivalência sintomática: a reivindicação da linguagem própria é ao mesmo tempo o reconhecimento da autoridade alheia, que pode consagrá-la como reprimi-la, e a criatividade oral é festejada precisamente no mesmo momento em que deixa de sê-lo, primeiro inscrita na escrita culta do próprio Palma, e a seguir instalada no nicho do Dicionário.

Seria exagerado considerar a operação lingüística de Palma como signo de uma opção hispanista ou colonialista,³¹ mas não seria demais entendê-la dentro da voluntariosa e englobadora

estratégia destinada a modernizar e uniformizar a vida social hispano-americana de finais do século XIX — que é parte decisiva da formação e consolidação dos novos estados nacionais. Como se sabe, e a esse respeito basta pensar na obra de Andrés Bello, neste empreendimento o idioma tem um papel essencial como produtor da imagem socializada da comunidade nacional e como espaço que em si mesmo pode realizar a homogeneidade requerida pela nação, para existir como tal.³² De fato, quando Palma, quase sub-repticiamente, desloca o quéchua e o converte em espanhol, está produzindo um espaço homogêneo, sem fissuras, justamente onde se rompe com maior risco a comunidade nacional; quando troca a fala popular em escrita culta, está gerando um novo e mais firme espaço homogêneo, enquanto embrida as volúveis e desestruturantes modificações da oralidade; e quando, por último, reduz todo o processo à autorização da Academia, está legitimando, com um poder excepcionalmente forte, uma norma lingüística que rege — modelo e lei — o *bom* idioma. Ao mesmo tempo, é claro, ao suprimir humoristicamente o conflito na história de Garcilaso, Palma cria um lugar ameno para instalar — em harmonia — a nova nação.

A política do idioma em Palma e em seus imediatos predecessores (os “costumbristas” de cunho liberal, alguns mais ou menos populistas) é sugestivamente equívoca: ao coligar usos populares, ou em geral coloquiais, para reciclá-los em seu próprio estilo, quase sempre à maneira de citações, alinham-nos, ordenam-nos e os domesticam, subtraindo-lhes o excesso que os torna imanejáveis; e por esse caminho pretendem alcançar para sua própria linguagem um estatuto nacional, como representação adequada, por ser abarcadora, da escrita artística e da fala vulgar — certamente, e em mais de um sentido, estilizada. Escobar viu bem como na prosa de Palma parece dissolver-se a contradição entre o casticismo de Pardo e a língua aplebeada de Segura,³³ mas na realidade o experimento das tradições vai mais além, porque não só resolve uma controvérsia literária como propõe um modelo de língua nacional, apoiado — segundo a ficção de “Carta canta” — em dois pilares alheios à ordem da literatura: a fala dos índios e a Academia, modelo que se estende a todo um gênero (não por acaso seu nome é *Tradiciones peruanas*), e finalmente se projeta sobre o sentido da própria nação. Talvez

com menos explicitação que outros escritores do século XIX, Palma inscreve sua produção na problemática maior da época: criar uma imagem e um discurso que diluam as contradições solapadoras da própria idéia de nação, construindo espaços homogêneos sobre uma realidade opressivamente heterogênea, com o ânimo de edificar na e pela linguagem uma comunidade nacional possível. Dizê-la, não como tema ou conteúdo do discurso, mas como significado da própria índole da operação lingüística realizada no texto, era pelo menos a prefiguração discursiva de que também no plano da realidade (e sobretudo nele) podia construir-se um espaço comum onde qualquer convergência harmônica (mas hierarquizada, por certo) fosse possível.

De certo modo, é um momento feliz: a linguagem da arte está em paz com a fala da rua, a escrita com a oralidade, e tudo dentro de uma ordem voluntariamente conciliadora, homogeneizante, que na tersa superfície da página escrita encontra — crê encontrar — uma figuração social alentadora. Examinei, em outro lugar, como Palma faz da Colônia um espaço e um momento amenos para a história do Peru, desproblematizando-a com humor e sutileza.³⁴ Sobre o gênero é importante a antologia (e o estudo preliminar) de Estuardo Núñez; agora, no plano da linguagem, bem poderia dizer-se algo similar: diluindo as tensões do bilingüismo e fazendo-o, ademais, descuidadamente, como quem realiza um ato absolutamente natural, apagando ao mesmo tempo as fronteiras entre o oral e o escrito e o culto e o popular, e afirmando por último a legitimidade do peruanismo na autoridade da Academia Espanhola, Palma produz um espaço lingüístico também ameno, quase paradisíaco, onde a nação pode ler-se a si mesma — e sem conflitos — como tal.

VI / TRÊS

Se na figura e no discurso do Inca competem seu desejo de harmonia com fraturas de vária espécie, que afinal terminam por corroer e fazer impossível a realização de tal desejo, isso não impede que a recepção tradicional de sua obra e a construção social de seu significado como herói cultural de

uma nação insistam em ver refletida em sua vida e obra a apetecida conciliação de uma mestiçagem que logo se converte em ideologia, encobridora do que a conquista quebrou e a república não pôde soldar senão no discurso da homogeneidade que tem em Garcilaso, precisamente, um dos seus grandes símbolos e de seus grandes argumentos. A decisão de Palma de reescrever um fragmento dos *Comentarios* para produzir, entre outros efeitos, o de uma língua abrangente e totalizante, em cuja trama parecem diluir-se os contrastes entre oralidade e escrita, quéchua e espanhol, língua popular e língua culta e autorizada, inscreve-se enviesadamente na mesma linha e renova a vocação de harmonia que efetivamente, embora ao longo do tempo se frustre, está na obra do Inca. Na realidade, Palma não só "inventa" uma nação, a qual dota de uma *tradição* prestigiosa e sem problemas, ou se se prefere, de uma história que também serve para convalidar a existência de uma nacionalidade independente apenas desde a véspera, mas, ao mesmo tempo — e talvez isso seja o essencial — "inventa" ou "produz" a linguagem com que essa nação possa dizer-se a si mesma. A longa hegemonia da versão palmista assinala claramente sua correspondência com amplos apetites sociais, mas não deve ocultar que coetaneamente, a partir de distintas vertentes, outros sujeitos sociais estavam produzindo discursos opostos, em alguns casos especificamente polêmicos, que mais tarde competirão com ela e acabarão por subordiná-la. Nesse momento surge, como "comunidade imaginada", outra e diferente nação e outro e diferente discurso. Mas este é, por certo, um tema que escapa aos limites do presente estudo.

(La invención de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a partir de una relación textual entre el Inca y Palma. In: La invención de América. Amsterdam: Rodopi, 1992, p.139-156. [Ed. Iris Zavala].)

¹ O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. El universalismo de la cultura de Occidente. México: FCE, 1958. p.16, 75, 83.

² SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

³ PRATT, Mary Louise. Humboldt y la invención de América. *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, 1, 1, 1988.

⁴ RODÓ, José Enrique. *Ariel [y] Los motivos de Proteu*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1900], 1976.

⁵ Menciono alguns autores que matizam com sutileza o julgamento, algo esquemático que aparece no texto. SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1845], 1977; JITRIK, Noé. *El facundo*: la gran riqueza de la pobreza. Prólogo a Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977; PIGLIA, Ricardo. Notas sobre *Facundo*. *Punto de Vista*, Buenos Aires, III, 8, 1980; RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. México: FCE, 1989. I, I.

⁶ A partir das colocações de Derrida e Cixous, Toril MOI (*Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988. p.114-115) considera que se trata sobretudo da lógica do machismo ocidental.

⁷ ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso/New Left, 1983.

⁸ WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse*. Essays in Cultural Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978; DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana Septententas, 1985.

⁹ CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989. (Int.)

¹⁰ RAMOS. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*.

¹¹ ESCOBAR, Alberto (Ed.). *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972; BALLÓN, Enrique, CERRÓN, Rodolfo (Ed.). *Diglosia lingüo-literaria y educación en el Perú*. Homenaje a Alberto Escobar. Lima: Concytec, 1989.

¹² Embora a bibliografia sobre o assunto seja muito ampla, foram-me especialmente úteis os novos estudos sobre Garcilaso que aparecem na bibliografia e alguns estudos gerais sobre as crônicas que são também citados na bibliografia. As citações de textos de José Durand, além de necessárias, são uma homenagem a sua memória.

¹³ DURAND, José. Estudo preliminar e notas. In: VEGA, Garcilaso de la. *Historia general del Perú*. Lima: Universidad de San Marcos, [1617], 1962. p.11.

¹⁴ Um único exemplo: as muitas "pessoas" mencionadas, e outras mais, acumulam-se na dedicatória da tradução dos *Diálogos* que Garcilaso inclui no final do Prólogo à *Historia*. Em seguida, cito no interior do texto, entre parênteses, anotando a palavra *Historia* seguida do livro, do capítulo, e em casos necessários, do tomo e da página.

¹⁵ DURAND. Estudo preliminar e notas, p.48.

¹⁶ Cito de acordo com o sistema indicado na nota anterior, mencionando neste caso a palavra *Comentarios*.

¹⁷ BURGA, 1988, p.276 et seq.

¹⁴ Interessou-me o texto e seu significado possível no livro de Jorge Guzmán sobre a mestiçagem na poesia de Vallejo, que a Editorial Universitária de Santiago publicará brevemente. Guzmán o emprega para outros efeitos.

¹⁵ Por exemplo, *llaman huaca, que es lugar sagrado* (Comentarios, Lib. 1, Cap. III).

¹⁶ Sobre os problemas da tradução, cf. HARRISON, Regina. *Signs, Songs and Memory in the Andes*. Austin: University of Texas Press, 1989.

¹⁷ DURAND. Estudo preliminar e notas, p.23-24.

¹⁸ RIVA-AGÜERO, José de la. *La historia del Perú*. Lima: Universidad Católica, 1910; El Inca Garcilaso de la Vega. In: *Obras completas*. Lima: Universidad Católica. T.II: Del Inca Garcilaso a Eguren. [1916], 1962.

¹⁹ ORTEGA, Julio. Para una teoría del texto latinoamericano: Colón, Garcilaso y el discurso de la abundancia. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XIV, 28, 1988.

²⁰ ARROM, José Juan. Hombre y mundo en dos cuentos del Inca Garcilaso. In: *Certidumbre de América*. Madrid: Gredos, 1871; CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. Elaboración de las fuentes en "Carta canta" y "Papelito habla lengua". *Kentucky Quarterly*, 24, 1977; PUPO-WALKER, Enrique. *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid: Porrúa-Turanzas, 1982; HERNÁNDEZ, Max. El Inca Garcilaso: el oficio de escribir. *Plural*, México, 217, 1989.

²¹ PUPO-WALKER, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, p.177.

²² "Carta canta" aparece na terceira série (1875) das *Tradiciones peruanas*. Sendo um texto breve, não cito páginas. A edição que cito aparece na bibliografia.

²³ ARROM. Hombre y mundo en dos cuentos del Inca Garcilaso; CHANG-RODRÍGUEZ. *Kentucky Quarterly*, 24. Sobre o gênero é importante a antologia (e o estudo preliminar) de NÚÑEZ, Estuardo. *Tradiciones hispanoamericanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

²⁴ CORNEJO POLAR. *La formación de la tradición literaria en el Perú*.

²⁵ PALMA, Ricardo. *Neologismos y americanismos*. Lima: Imp. C. Prince, 1896.

²⁶ A defesa dos americanismos custou a Palma mais de um dissabor com a Academia Espanhola (a documentação da polêmica aparece no *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 20 [Nueva Época, 1985]. O texto básico de Palma nessa matéria é "Neologismos y americanismos" (1896).

²⁷ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 8.ed. [1928]. Lima: Amauta, 1963; CORNEJO POLAR. *La formación de la tradición literaria en el Perú*, p.57-66.

²⁸ RAMOS. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. I, II.

²⁹ ESCOBAR, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima: Mejía Baca, 1960. XXIV.

³⁰ CORNEJO POLAR. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. II.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Rolena. *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period* (Ed.). Syracuse: University of Syracuse, 1982.
- ESCOBAR, Alberto. Historia y lenguaje en los *Comentarios reales*. In: *Patío de letras*. Lima: Caballo de Troya, 1965.
- JAKFALVI-LEIVA, Susana. *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio sobre la obra del Inca Garcilaso*. Syracuse: Maxwell School, 1984.
- LIENHARD, Martín. La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620. Apuntes para su estudio histórico-literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IX, 17, 1983.
- MIGNOLO, Walter. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. In: MADRIGAL, Luis Ínigo (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra. T.I: Época colonial, 1982.
- PALMA, Ricardo. Carta canta. In: *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Calpe, t.II, [1875], 1923.
- VEGA, Garcilaso de la. *Historia general del Perú*. Estudio preliminar e notas de José Durand. Lima: Universidad de San Marcos, [1617], 1962.
- WEY-GÓMEZ, Nicolás. ¿Dónde está Garcilaso? La oscilación del sujeto colonial en la formación de un discurso transcultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XVII, 34, 1991.
- ZAMORA, Margarita. *Language, Authority and Indigenous History in the "Comentarios Reales de los Incas"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

OS DISCURSOS COLONIAIS E A FORMAÇÃO DA LITERATURA HISPANO-AMERICANA (REFLEXÕES SOBRE O CASO ANDINO)

Poucos acontecimentos históricos são tão complexos como os que se articulam em torno de fatos da conquista e da colonização, sobretudo quando, através deles, se entrecruzam universos socioculturais radicalmente diversos e mesmo incompatíveis, tal como sucedeu no que hoje é nossa América, a partir de 1492. Complexos e confusos, incisivamente ambíguos, porque à quase incontrolável metástase de poder, exacerbado a ponto de converter-se em espetáculo de si mesmo, um poder capaz de reproduzir-se inclusive nas instâncias mais privadas da vida colonial, até nos sonhos, na imaginação e nos desejos, opõem-se, quase sempre subterraneamente, gestos, atitudes e movimentos de resistência que também se desdobram por todo o corpo social, e por seus mais sutis interstícios, gestando às vezes enfrentamentos de extrema violência e — em certas ocasiões, ao mesmo tempo — complicadas e férreas ou débeis redes de negociações e entrelaçamentos, para as quais a categoria de transculturação torna-se adequada mas incompleta.¹ Dever-se-ia acrescentar a flutuante e fervente proliferação de contradições dentro de cada uma das "repúblicas", a dos espanhóis e a dos índios, que a coroa instaurou para cortar a pirâmide colonial, mediante uma espécie de vazio social que afastasse uns dos outros, mas que, muito rapidamente, seria um aglomerado de mestiços, protagonistas prematuros do drama da harmonia como desejo impossível.²

E evidente que uma situação e um processo como os descritos até aqui, com um brusco esquematismo, não se formalizam nem se instauram por meio de uma única matriz discursiva; e entretanto, durante muito tempo, as disciplinas literárias focalizaram seu interesse na estreita franja ocupada pela literatura colonial dominante, em seu estrato culto, embora às vezes engrossada pelo exame das manifestações dos conquistadores iletrados. Teríamos de recordar, neste ponto, que depois do brevíssimo entusiasmo por alguns americanismos, que se imaginavam como forjadores de literaturas tão novas como as repúblicas fundadas na véspera, a historiografia literária hispano-americana realizou prontamente, no século XIX, a completa operação de "apropriar-se" do legado colonial e de "nacionalizá-lo" segundo a fortuita geografia política que então começava a esboçar-se, dentro de um contexto repleto de indefinições de vária natureza.³ Assim, "esta" literatura colonial foi considerada como um período da hispano-americana, e de cada uma de suas nações, embora, de modo paradoxal, o consenso crítico lhe fosse especialmente desfavorável: de acordo com este consenso, a colonial não teria sido mais que uma literatura feita de cópias e ecos, sem nervos nem transcendência, perdida entre o áulico e o devoto, que a retórica não encobre e sim aprofunda.

Não é o momento de examinar o sentido da ironia subjacente no fato de assumir uma tradição que nesse mesmo ato se desvaloriza, embora seja óbvio que isso tem a ver com o equívoco da consciência americana de então, no que diz respeito ao significado da Espanha e dos séculos coloniais, mas gostaria de anotar que não era complicado converter, nessa circunstância, para empregar termos em uso, o corpus em cânone; em outras palavras, adquirida em bloco a experiência literária colonial, em seu estrato culto, não era difícil hierarquizá-la em torno de certas figuras emblemáticas, figuras que, ao seu incontestável valor literário (estou pensando em Garcilaso, o Inca, ou em Ercilla), somavam um útil e instrutivo simbolismo para as repúblicas em formação: o heroísmo e o valor araucanos, cantados por Ercilla, tomam-se tradição nacional chilena, do mesmo modo que a paradoxal harmonia hierárquica expressa pela mestiçagem duplamente nobiliária de Garcilaso se converte em figuração social alentadora, tanto para a aristocracia "criolla" peruana como para outros estratos

menos elevados. Além disso, embora a independência gerasse na instituição literária uma ruptura mais profunda do que se costuma supor, sobretudo pela aparição de novas dimensões em seu espaço de recepção, é também certo que se podem terer tradições parciais de índole mais especificamente literária, como a que articularia, no caso do Peru, a sátira de Caviedes com seu "costumbrismo" aplebeado, à maneira de Segura, o tradicionalismo de Palma e algumas expressões do "criollismo", inclusive até a primeira metade do século XX.

É claro que, desta perspectiva tradicional, que privilegia consistente e mesmo excludentemente o setor hegemônico das letras coloniais, o exercício literário que vai de 1492 a 1810, aproximadamente, tem uma categoria não só formativa mas fundadora: ainda hoje podemos ler histórias em que a literatura hispano-americana nasce com as relações, crônicas, coplas e romances da conquista,⁴ embora nem sempre fique explícito que essa interpretação implica — por outro lado — a inscrição de nossa literatura no campo ibérico, por certo, e ainda em um mais amplo: o latinismo, especialmente vigoroso na Nova Espanha, incluindo o praticado por alguns jovens nobres astecas,⁵ assim como o extenso exercício do petrarquismo indiano⁶ seriam prova, a partir desse ponto de vista, da filiação ocidental da nossa literatura, desde o seu próprio germe.

Entretanto, se transformarmos o corpus e o cânone consagrados — no fundo, se epistemologicamente mudarmos de objeto —, a literatura colonial adquire de imediato outros valores. Como anotei no princípio, poucos processos e situações são tão complexos e tão contraditórios como os que se referem a fatos da conquista e da colonização, o que pelo menos deveria suscitar a suspeita de que a literatura que lhes corresponde deve ser não menos intrincada e heteróclita. Ela o é, sem dúvida, sempre e quando "também" levamos em conta os discursos subalternos, emergentes ou residuais, e as relações de ida e volta entre estes e os consagrados pela historiografia literária até hoje dominante. Nesta ampliação do corpus, que de imediato converte em multilíngüe a literatura colonial, articula-a sob o duplo modelo da escrita e da oralidade, com suas zonas de repulsa e confluência, referindo-a a uma constelação de consciências sociais dissímiles e, ao mesmo tempo, mescladas, está em debate a própria noção de

literatura e as opções de abandoná-la em benefício de conceitos mais abrangentes e menos histórico-culturalmente condicionados, como seriam as categorias de discurso ou prática textuais.⁷ Tenho de investigar esta problemática teórica, de repercussões não abarcáveis, recorrendo a um atalho quase grosseiramente pragmático: continuo falando de literatura, mas sob uma perspectiva que inclui até a evanescente margem na qual são ainda audíveis as vozes dos subjugados.

Fazê-lo supõe realizar uma operação histórica de todo similar à que observei sobre a literatura da Colômbia;⁸ vale dizer, "apropriar-se" da experiência simbólico-verbal andina pré-hispânica e "nacionalizá-la", com toda a sua inscrição na oralidade, sem a qual — é óbvio — seriam ininteligíveis os discursos indígenas coloniais e os que, com notáveis transformações, continuam sendo criados até hoje. Quase todos os especialistas em literatura quéchua estão de acordo em afirmar que durante o incanato houve um sistema literário senhorial, cujo sujeito, em última instância, era o próprio Estado, e outro plebeu, certamente muito menos codificado e com um copioso registro de variáveis. Como a oralidade carece de arquivos, é pouco o que se pode resgatar de um e outro, mas é claro que o primeiro deixou de produzir-se com a conquista, ou mais exatamente, com o desaparecimento do império, embora dele ficassem vagos rastros, ou melhor, murmúrios mal audíveis, através de umas poucas e fortuitas transcrições da palavra quéchua ao alfabeto latino (como nos hinos sagrados que reproduzem Santa Cruz Pachacuti ou Molina)⁹ ou mediante textos hispânicos, cujo fundo seria — para dar apenas dois exemplos — uma versão da homenagem ritual ao Inca (como em Titu Cusi Yupanqui), ou uma narrativa épico-celebratória quéchua (como em Betanzos).¹⁰ Inscrita na esfera da vida privada, a literatura plebéia continuou produzindo-se depois da conquista, embora também, certamente, com modificações, mas a ela só podemos ter acesso através de uma quase impossível busca da voz antiga nas vozes que ainda persistem como tais ou que foram congeladas pela escrita, em diferentes momentos da história. De ambas, da literatura imperial e da dos índios comuns, existem vestígios, e também, nos informes dos extirpadores de idolatrias que — com involuntária ironia — deixaram testemunho do que estavam destruindo.

Não se trata, contudo, de historiar os soterrados modos de sobrevivência dessa tradição anterior à conquista; o que tenciono é formular algumas hipóteses acerca do funcionamento da literatura colonial como espaço e processo que só podem entender-se em termos de uma contradição marcante e globalizadora (que provém da própria medula da situação colonial), em cujo interior cabem, entretanto, intercâmbios e alianças de variados tipos. Para tal, remeto-me ao que seria, há cinco séculos, a "cena primordial" da consciência andina.¹¹ Refiro-me ao "encontro" entre o Inca e Pizarro, em Cajamarca, a 16 de novembro de 1532, quando os conquistadores massacram um grande número de membros da comitiva imperial e aprisionam Atahualpa, que pouco depois será executado, mas sobretudo a uma cena imediatamente anterior, por certo paradigmática: a do padre Valverde "dialogando" com o Inca, através de um tradutor quase inverossímil, para cumprir com o cerimonial do *requerimiento* e exigir de Atahualpa que renuncie a seus deuses, adore o cristão e preste vassalagem ao imperador dom Carlos. Quase todos os cronistas narram que o Inca pediu provas do que Valverde lhe dizia, e que o sacerdote, mostrando-lhe a Bíblia, respondeu que a verdade estava escrita nesse livro; contam também que o Inca quis "ouvi-lo" levando-o ao ouvido, e que — exasperado ante seu silêncio — arremessou-o ao chão. Segundo as mesmas fontes, esse gesto foi a origem da matança de Cajamarca.

Evoco este episódio¹² porque creio ver em sua dramaticidade o emblema da semiose colonial, incluindo a ordem da comunicação¹³ e da literatura que se constrói sobre essas bases. Nele se acumulam e se abismam conteúdos de enfrentamento e repulsa, desde o bilingüismo mal remediado por um *lengua* precaríssimo, quase de ficção, até o insalvável desencontro da oralidade primária¹⁴ com a escrita, passando obviamente pela mútua e beligerante alteridade de dois com consciências dos deuses, do mundo e da vida, que entram em contato pela primeira vez, e tudo isso através da voz suprema do Inca e da incontestável palavra do sacerdote, cuja verdade está escrita, para sempre, na escritura de Deus. Assim, o episódio mostra com total transparência o tecido do poder que anula a discursividade colonial, já que obviamente se trata de uma conquista também semiótica,¹⁵ em que a palavra falada em espanhol subjuga a voz quéchua e ambas, já

hierarquizadas, ficam sob a autoridade da escrita; mas essa transparência pode ser enganosa: de imediato, dentro de tal modelo, a instância decisiva e final — a escrita — não funciona na dinâmica da comunicação e, no fundo, só traz um significado, o do Poder, significado que perversamente se constitui como o grau zero do sentido, como signo ininteligível. Ininteligível para Atahualpa e os seus, sem dúvida, mas também para os conquistadores. Efetivamente, se o livro de Valverde estava escrito em latim, como é provável, ninguém, além dele, teria podido lê-lo em Cajamarca, mas mesmo se estivesse escrito em espanhol, não eram muitos os conquistadores letrados capazes de entendê-lo; por conseguinte, a letra ingressa nos Andes não como instrumento de comunicação mas como atributo e encarnação da Autoridade, como Poder que, de modo paradoxal, sendo linguagem, se mostra e se impõe em sua condição de enigma indecifrável. É um dado que se deve reter.

Como é sabido, nos anos imediatamente posteriores a 1532, os índios consideraram os conquistadores como seres divinos, *wiracochas*, entre outras razões porque falavam “a sós com uns panos brancos” e podiam conhecer por este meio milagroso o que nunca tinham visto nem ouvido; mas também, desde muito cedo, e a isto se deu menos ênfase, compreenderam o poder social da escrita e logo decidiram iniciar o longo e difícil processo de apropriar-se dela para seus próprios fins. Certamente, embora muito diversos entre si, os casos exemplares seriam os de Guamán Poma e de Garcilaso, o Inca, e em outra dimensão, o de Espinosa Medrano; mas interessa-me destacar um aspecto: quando, em 1570, Titu Cussi Yupanqui, o penúltimo Inca, no reduto final de Vilcabamba, dita sua “Ynstrucción” a dois espanhóis, um dos quais sacerdote, para que a traduzam do quéchua ao espanhol, escrevam-na e a apresentem em seu nome ao Rei. Interessa-me esse fato, porque as oscilações do seu conteúdo, que apresenta, em termos de devoção e vassalagem, os mais fortes insultos e ameaças, são pontualmente correlatas às indecisões entre a voz quéchua, com que se narra a história, e a escrita espanhola, que se julga necessária para que aquela não se perca no esquecimento. Com trágica ironia, o portador dessa história, no próprio momento em que a narra oralmente, e em quéchua, assinala que “a memória dos homens é [...]

vii e fraca [e] se não recorremos às letras para aproveitá-las em nossas necessidades [é] coisa impossível podermos recordar por extenso"; em outros termos, na precisa instância em que a oralidade quéchua se põe em prática, e deve tê-lo feito com eficiência tal que desarranja irremediavelmente o espanhol do tradutor e do escrevente, nessa mesma instância submete-se à escrita, embora — como numa espiral — essa escrita seja considerada explicitamente útil aos interesses dos índios: "recorremos às letras — repito — para aproveitá-las em nossas necessidades".¹⁶

Desta maneira, a literatura colonial se constrói a partir de uma franca ou solapada contenda entre duas ou mais vozes e de um acossamento múltiplo, por parte de diferentes sujeitos étnico-sociais, ao espaço da letra, essa letra que foi inicialmente signo enigmático do Poder e que com grande lentidão, e sem nunca abandonar sua associação com a Autoridade, dessacraliza-se e se converte em território por preservar ou conquistar, quase como um segmento da política e da economia de apropriações, expropriações e reapropriações, que tensionam e cortam toda a vida colonial. Não devemos nos esquecer de que a "cena primordial" de Cajamarca, há pouco referida, é evocada pelo menos desde o século XVII, e permanece em nossos dias em danças e cerimônias rituais e em representações que um tanto abusivamente chamamos teatrais, e em ambas, sobretudo nas segundas, o verdadeiro núcleo dramático é a possessão — ou despossessão — da palavra e da letra que fortuitamente a respalda, com base em manuscritos às vezes quase ininteligíveis. Curiosamente, se as representações da morte do Inca insistem na radical incomunicação entre índios e espanhóis, com freqüente ênfase no mistério da escrita, sua própria celebração ritual impõe um vasto âmbito dialógico, no qual se levanta uma multidão de vozes a contar histórias tão convergentes, já que tratam do mesmo assunto, como dissímiles, na medida em que as evocam e interpretam a partir de perspectivas e com conteúdos incompatíveis. Intuo que nesse diálogo, quase nunca dialético,¹⁷ porque não se soma dentro de uma síntese superior, abrangente, e ao contrário, como que se desmembra e fratura num discurso cujo único eixo parece ser o que oscila entre a alteridade e a contradição, nesse diálogo, insisto, forma-se o que hoje entendemos como literatura da nossa América.

O discurso dos séculos coloniais, que não é nem o dos espanhóis, nem o dos índios, nem tampouco a soma de ambos, mas o que está construído pelo e com o conflito que os separa e os une, em inextricável vínculo que às vezes não é senão a da contradição mais ríspida, num excelente modelo — quase uma premonição — da índole de um processo que chega até os dias de hoje: o signo maior de uma literatura — a nossa — que é campo aberto à insalvável heterogeneidade de vozes e letras plurais e dissidentes, aos muitos tempos de uma história mais assombrosa e densa que a linear, às várias, matizadas e confusas consciências que a cruzam e lhe conferem atordoante consistência. Espelho, enfim, no qual ao olhar-nos podemos descobrir — com sobressalto e prazer — que nosso rosto e nossa identidade são também, e ao mesmo tempo, a identidade e o rosto do outro.

(*Los discursos coloniales y la formación de la literatura hispanoamericana. In: Actas del XXIV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana. Barcelona: Instituto de Literatura Iberoamericana, 1994, p.365-372.*)

NOTAS

¹ Cf. os livros de GALINDO, Alberto Flores. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Havana: Casa de las Américas, 1986; e de BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía. Muerte e resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.

² Certamente, o assunto é mais complexo. Bastaria assinalar que, no texto, não me refiro à prematura presença de outros grupos étnicos, especialmente os de origem africana.

³ Para o caso do Peru, trabalhei neste tema em meu livro *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

⁴ De fato, os dois mais recentes e ambiciosos projetos coletivos de história da literatura hispano-americana principiam com volumes dedicados à literatura colonial. Refiro-me aos que foram dirigidos por MADRIGAL, Luis Inígo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, T.I: Época colonial, 1982; e GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988. T.I: Época colonial.

⁵ Cf. ROMERO, Ignacio Osorio. *La enseñanza del latín a los indios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Osorio tem várias outras contribuições sobre o tema.

¹ Cf. COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de. *Petrarquismo peruano*: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral. Londres: Támesis, 1985.

² Aludo especialmente às contribuições de Walter Mignolo e Rolena Adorno, que preferem empregar a categoria do "discurso", e de Martín Lienhard, que embora use como categoria básica a de "literatura alternativa", refere-se com frequência à "prática textual". Cf. os artigos dos dois primeiros e as respectivas bibliografias, na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, XIV, 28, 2ª sem. 1988; e do terceiro, seu livro *La voz y su buella*. Havana: Casa de las Américas, 1990.

³ Na realidade, esta operação, com antecipações no século XIX, teve uma primeira etapa decisiva nos anos 20 e se foi consolidando posteriormente. Cf. meu livro citado na nota 3.

⁴ Remeto à que atualmente é a antologia mais completa: *Literatura quéchua*. Edição, prólogo e cronologia de Edmundo Bendezú Aybar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

⁵ Ambos estudados por LIENHARD, Martín. *La voz y su buella*. Havana: Casa de las Américas, 1990. cap. VII. Sobre Betanzos, cf. BENDEZÚ, Edmundo. *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. (Especialmente o cap. I)

⁶ Max Hernández emprega o termo em seu "Prólogo" ao livro de MILLONES, Luis. *El Inca por la Coya*. Lima: Fundación Ebert, 1988. p.23.

⁷ Analisei esse fato em "El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el 'diálogo' de Cajamarca", na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Pittsburgh, XVII, 33, 1ª sem. 1991. Cf. também os excelentes estudos de MACCORMACK, Sabine G. Atahualpa y el libro. *Revista de Indias*, Madrid, XLVIII, 184, set./dez. 1988; e SEED, Patricia. Falling to Marvel: Atahualpa's Encounter with the Word. *Latin American Research Review*, New Mexico, 20, 1, 1991.

⁸ TERRACINI, Lore. *I codici del silenzio*. Torino: Dell'Orso, 1988.

⁹ ONG, Walter. *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹⁰ TERRACINI. *I codici del silenzio*.

¹¹ *Ynstrucción del Ynga don Diego de Castro Titu Cussi Yupangui para el muy ilustre señor licenciado Lope García de Castro ...* Edição e introdução de Luis Millones. Lima: El Virrey, 1985. p.2. Modernizei parcialmente a ortografia da citação. Cf. os livros de Raquel Chang-Rodríguez. *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*.

¹² As relações entre a dialética e o diálogo bakhuniano são analisadas por Iris Zavala. Madrid: Porrúa Turanzas, 1982; *La apropiación del signo*. Tres cronistas indígenas del Perú. Tempe: Arizona State University, 1988; e a recopilação de Rolena Adorno. *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles or the Early Colonial Period*. Syracuse: University of Syracuse, 1982; *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Una poética dialógica. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

OS TEXTOS PARADIGMÁTICOS DA NOVA POÉTICA RUBEN ALMEIDA

P A R T E

OS TEXTOS PARADIGMÁTICOS

JOSÉ DONOSO E OS PROBLEMAS DA NOVA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA

Em seu memorável estudo sobre a *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich¹ optou por esclarecer seu objeto através de um sistema de negações. Talvez a mesma estratégia seja aconselhável para estudar a nova narrativa hispano-americana. As constantes que a definiriam são parciais, irrelevantes ou extremamente genéricas se colocadas em termos positivos; ao contrário, se decidirmos pela negação, parecem muito mais pertinentes e exatas, no fundo — e isto é o significativo — mais adequadas ao objeto que pretendem definir. Bastará assinalar os exemplos menos discutíveis. Ruptura da linearidade narrativa e da homogeneidade do espaço representado, descrença frente à psicologia como instância explicativa e frente à identidade dos seres, acontecimentos ou objetos, descuido ou abandono da verossimilhança e da univocidade, recusa da ordem racional etc. Queremos insinuar que essa rede de negações coincide bem com o ânimo, mais apocalíptico que fundacional, que parece presidir o desenvolvimento de boa parte da nova narrativa hispano-americana.

Convém nos determos em dois aspectos-chave: a destruição da história e do que podemos chamar, não sem reparos, o princípio de identidade. No que se refere ao primeiro ponto, não se trata apenas da velha defasagem entre tempo cronológico e tempo anímico. Trata-se, antes, da negação do tempo como fluir seqüencial, projetivo, se preferirmos, ou seja, do tempo que é história, e da correlata afirmação do tempo descontínuo, repetitivo ou circular, cuja raiz mítica se torna inquestionável. Quando um só fogo fere e mata Irene e o

procônsul, num circo romano, e Roland e Sônia, em seu apartamento de Paris, segundo um admirável conto de Julio Cortázar,² ou quando — nesse mesmo relato — o leitor descobre que a batalha dos gladiadores corresponde à mesma ordem da pungente conversação entre os amantes, percebe-se de imediato que o tempo (e neste caso, também, a identidade diferencial das pessoas e ocorrências) ficou fora da consciência do narrador; ou melhor, foi matéria de uma espécie de exorcismo: ou o tempo não existe ou é só uma tenaz insistência, uma obstinada repetição. Em outras palavras: seja porque nada muda, seja porque tudo volta a repetir-se, uma vez mais, girando num círculo interminável, a história torna-se impossível. "Todos los fuegos el fuego" parece-nos emblema de um amplíssimo setor da nova narrativa hispano-americana.³

Também o é, sem dúvida, *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti.⁴ Interessa-nos aqui apenas um dos aspectos de sua complexa estrutura, aquele que se projeta na diluição da pessoa enquanto portadora de uma individualidade consistente. A transformação do discreto Brausen no violento e rancoroso Arce e no equívoco Díaz Grey, personagem de uma ficção que talvez seja a única realidade válida, supõe a imediata confusão entre essência e aparência; ou mais exatamente, a formulação de uma imagem da pessoa como vazio que pode cobrir-se com máscaras indistintas, sempre falazes e por natureza mutáveis, gratuitas, quebradiças. Deste modo, todo ato humano torna-se simples gesto, enfim arbitrário e absurdo, ao mesmo tempo que a vida íntegra se dissolve na angustiosa busca de uma meta inexistente.⁵

Dentro desta ordem de significações, deslocando-se em torno do tempo sem história e da pessoa sem individualidade, inscreve-se a novelística de José Donoso (Santiago do Chile, 1925), mas se realiza através de um complexo processo, esclarecedor como poucos, que põe em evidência alguns dos mais profundos problemas da atual narrativa hispano-americana. É necessário rastreá-lo detidamente.

A bibliografia de Donoso inclui, até agora, três volumes de contos: *Veraneo* (1955), *El charleston* (1960) — ambos reunidos sob o título *Cuentos*, em 1971 — e *Tres novelitas burguesas* (1973); quatro romances: *Coronación* (1958), *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1967) e *El obscuro*

pájaro de la noche (1970); e uma espécie de crônica literária e autobiografia intelectual: *Historia personal del Boom* (1972).⁶ Interessam-nos aqui os romances.

Embora inaugural no que respeita à novelística de Donoso, *Coronación* é um texto transicional em termos de história literária: sustenta, efetivamente, uma desigual vigência de modelos narrativos, cujos extremos se tornam definitivamente contraditórios, e denuncia, assim, o ânimo de um narrador insatisfeito com a tradição e ansioso por definir seu próprio caminho narrativo. Enfocando o contexto chileno destes anos, através do qual costuma ser excepcionalmente crítico, Donoso afirma: "Nossos primeiros romances (...) são fruto da pugna de um ascetismo nacionalista contra as grandes marés que nos traziam de fora idéias mais complexas." (HPB, p.26) Ou também:

Apesar de grande parte de *Coronación* estar escrita sob a pressão destes cânones de singeleza, verossimilhança, crítica social, ironia, que a fazem cair em um tipo de romance intimista, muito caracteristicamente chilena, naquela época eu já havia tido algum vislumbre de que essas qualidades do gosto nacional não eram a única medida para se avaliar a excelência; que, ao contrário, o barroco, o retorcido, o excessivo, podem ampliar as possibilidades do romance. (HPB, p.37)

O que *Coronación* recebe do romance anterior é o cânone realista; fundamentalmente, a aceitação da verossimilhança como norma invariável do relato e garantia única de sua acolhida pelo leitor, por um lado, e a autolimitação do significado proposto a um horizonte de referentes mais ou menos concretos, por outro. Devido ao primeiro item, o narrador dispõe seu discurso com a finalidade de estabelecer um sistema de motivações que sustenta a credibilidade de toda a sua representação romanesca; concretamente, um conjunto de razões sociais e psicológicas que apelam para a experiência do leitor e permitem a aceitação do narrado como dimensão vicária da existência real. No que se refere ao segundo, que é outro nível do próprio modo narrativo, o relato aparece frente ao leitor como um mecanismo de correlação entre representação e sentido; vale dizer, como produção de significados que competem na representação, a qual é o âmbito do seu predicado, e não se universalizam.

A história narrada por *Coronación* (a decadência e destruição de uma "grande família" através da loucura e/ou morte dos seus últimos representantes) tem algo de crônica íntima, nostálgica e irônica ao mesmo tempo, e supõe a decisão narrativa de revelar a natureza dos acontecimentos e o fundamento que os explica e delimita. Mas *Coronación* não realiza apenas um modelo narrativo já definido pela tradição; inclui também elementos heterodoxos, novos em seu contexto imediato, que apontam para a formulação de outro modelo — agora apenas entrevisto. Seus capítulos finais, por exemplo, permitem o ingresso de um tom "espantoso", altamente grotesco, que contradiz a mesura do relato e cria um campo de ambigüidade, que por sua vez se opõe à univocidade prevalente no resto do texto. A "coroação" de dona Elisa por suas velhas criadas ébrias, na festa em que celebram seu aniversário, quando a anciã já está agônica, é uma cena marcadamente goyesca, "excessiva", para utilizar o léxico de Donoso, que propõe de imediato um sentido ambivalente. A "coroação" da moribunda é uma homenagem invertida, um presente escarnecedor, humilhante. Os atos humanos ficam assim inscritos numa certa ordem nebulosa, equívoca, que zomba da diafanidade explicativa do resto do romance. Interessa sublinhar, como primeira intenção, estes aspectos de *Coronación* (a inclusão do grotesco, o surgimento de determinado grau de ambigüidade no relato) porque, a partir deles, a narrativa de Donoso adquire seu canal peculiar, novo relativamente à tradição e aos fundamentos de sua própria produção inicial.

Este domingo, embora com um aparato técnico visivelmente mais atual, repete boa parte das características do primeiro romance. Reitera, de imediato, um mesmo marco temático: aqui também, nesse segundo texto, aparece a decadência de uma família em outros tempos poderosa, e aparece igualmente, ainda que muito menos explícito, o nível discursivo que explica social e/ou psicologicamente o processo decadente. Interessa, sobretudo, destacar o acréscimo e aprofundamento dos âmbitos de ambigüidade, cuja posição no texto se torna central, e as diferentes maneiras com que se determinam: pode ser, às vezes, a perspectiva infantil ou a incorporação de certas dimensões oníricas ou patológicas, mas basicamente trata-se da criação de um núcleo opaco na raiz de todo ato humano.

Com sagacidade, o narrador propõe um jogo de ocultação e revelação (aparente) dos atos do homem, jogo que funciona igualmente em referência à própria personagem que atua, a outras personagens que a circundam e ao leitor, e que finalmente nunca consegue decifrar de todo a obscura razão que move os homens. Dona Chepa não saberá jamais a verdadeira natureza de sua relação com Maya, e as outras personagens e os leitores serão igualmente refratados por essa imprecisa relação. Esta é sustentada por uma gama muito variada de sentidos, desde altruísmo até sexualidade, que rapidamente são superados, entram em crise, tornam-se insuficientes ou tergiversadores e, por último, deslocam-se e se transformam, sem nunca ter-se definido através de seu constante movimento. Deste modo, fica enfatizada a enganosa índole da atividade do homem, e se estabelece um grande ceticismo em relação à capacidade humana de compreender e compreender-se.

Mas *Este domingo* não repete ou aprofunda apenas alguns elementos já atuantes em *Coronación*; acrescenta outros novos, em especial um de singular importância pelo desenvolvimento extremo a que será levado mais tarde: aludimos à configuração de um sistema de transferências e substituições, neste momento ensaiadas de modo limitado, que já implicam, entretanto, o questionamento da identidade das pessoas e acontecimentos humanos. O funcionamento desse sistema se adverte claramente na representação do erotismo: assim, nas relações de Álvaro e Chepa, a imagem de Violeta suplanta a da senhora, como antes a imagem da noiva havia substituído a da servente; ou também, embora menos explicitamente, a relação de Maya e Violeta implica o papel vicário desta no que toca à protetora do delinquente. Em qualquer destes casos, a ambigüidade começa a minar níveis bem mais profundos que em *Coronación*: já expressa uma certa descrença no caráter individual das pessoas e assinala a suspeita da sua gratuidade. Elas começam a ser peças intercambiáveis de um sistema substitutivo ainda não formalizado, é certo, mas já suficiente para gerar a crise do conceito de individualidade. É evidente a importância deste sistema nas obras posteriores de Donoso.

Os aspectos que destacamos em *Coronación* e em *Este domingo* inserem-se, com caráter dependente, num campo de significação cujo eixo é o tema da destruição. Em um e outro romance, o narrador centra seu maior empenho em

representar processos de deterioração pessoal e social: a loucura, a enfermidade, o empobrecimento, o descenso social são, por isso, seus motivos mais constantes. Como consequência da ordem a que primariamente obedecem — a ordem realista — esses romances definem o alcance do seu sentido em referência ao alcance de sua representação; deste modo, a destruição aparece substantivamente ligada a um âmbito que o próprio relato delimita: alude, assim, em termos sociais, a indivíduos e grupos cuja filiação se torna evidente. Em geral, trata-se de setores tradicionais da alta burguesia, ainda vinculados à aristocracia sobrevivente, os quais, inevitavelmente, são deslocados, no processo modernizador, por outras frações da mesma classe. Em consequência, os elementos constitutivos da imagem de destruição que emana de *Coronación* e de *Este domingo*, ainda que em sua formulação isolada possam parecer predicações sobre a condição humana em geral, têm sempre um marco de referência que os situa numa problemática histórico-social concreta.

Tais aspectos começam a quebrar-se em *El lugar sin límites*,⁷ embora se preservem e se intensifiquem muitas das características próprias dos dois romances anteriores. De fato, o ingresso do grotesco, que era excepcional em *Coronación* e *Este domingo*, torna-se agora incontido, neste terceiro romance, do mesmo modo que a freada ambigüidade do relato inaugural, muito mais explícita no segundo, expande-se também agora como força primária do texto — para indicar, como exemplo, apenas dois casos. No que toca ao sistema de substituições e transferências que se ensaia em *Este domingo*, *El lugar sin límites* implica não apenas sua notabilíssima intensificação; supõe, antes, uma mudança de signo, uma nova, diferente e corrosiva visão da aleatoriedade humana. Efetivamente, todo o relato oferece uma interminável sucessão de mudanças de papéis das personagens: a bailarina de danças espanholas torna-se um homossexual, a quem ninguém mais chama Manuel, mas Manuela; a Japonesinha é uma prostituta virgem e frígida; Pancho Vega, que parece representar o machismo mais direto, menos elaborado, termina confusamente seduzido por Manuel/a, por exemplo. Evidentemente, estamos aqui ante um nível de complexidade bem mais notável que o estabelecido em *Este domingo*, onde a rede substitutiva só importava num certo deslocamento psicológico; ou mais

concretamente, na suplantação de uma imagem real por outra evocada na mente de alguns dos protagonistas. Em *El lugar sin límites* trata-se, certamente, de outra coisa. A permanente confusão entre realidade e aparência termina por fazer impertinente esta dicotomia clássica e se desvia não propriamente para sua superação englobadora ou dialética, mas, muito claramente, para o mais agudo ceticismo. Como em *La vida breve*, mas muito mais corrosivamente, o narrador desdobra um jogo de máscaras que não se sobrepõem a nenhum rosto, apenas ao vazio. O travestismo e a homossexualidade adquirem assim uma qualidade simbólica.

Mas o que mais distingue *El lugar sin límites* dos dois romances anteriores é a universalização do sentido proposto pelo texto. A presença deste processo universalizador já se observa na significação do sistema de substituições que acabamos de mencionar, mas fica ainda mais evidente frente ao leitor através de outros níveis. De imediato, o próprio título da obra, extraído de uma fala de Mefistófeles, no *Doutor Fausto* de Marlowe, que se usa como epígrafe do romance, indica que o espaço representado é base mais ou menos instrumental de uma cadeia conotativa que se conclui na imagem mítica do inferno. A partir deste ponto é fácil redefinir os papéis das personagens e o sentido dos acontecimentos que vivem em termos claramente extra-realistas, seja sob o modelo mítico ou sob os princípios gerais da hermenêutica psicanalítica.⁸ Em todo caso, fica evidente que o sentido formulado em *El lugar sin límites* não se circunscreve ao âmbito de sua representação, um pequeno e arruinado povoado chileno; ao contrário, supõe uma espécie de reflexão narrativa acerca da realidade do mundo e da natureza humana. Daí que o tema da destruição, que reaparece uma vez mais em *El lugar sin límites*, tenha definitivamente um sentido distinto do de *Coronación* ou de *Este domingo*. Nestes primeiros romances, a destruição, como se viu, era um fenômeno psicológico e social, explicável nestes termos e dentro da ordem da verossimilhança, enquanto na terceira obra a mesma obsessão adquire uma indiscutível qualidade ontológica. Poder-se-ia dizer que aquilo que foi um destino pessoal ou grupal, referido de algum modo a certa especificidade histórica, converte-se em *El lugar sin límites* numa categoria absoluta: a destruição, assim, é o destino.

El obsceno pájaro de la noche significa a culminância do processo que começa em *Coronación*, quase quinze anos antes, mas da perspectiva já explícita, embora não de todo desenvolvida, em *El lugar sin límites*. Como acontece com os primeiros romances de García Márquez, em relação a *Cien años de soledad*, as primeiras obras de José Donoso aparecem, do cume de *El obsceno pájaro de la noche*, como materiais prévios de uma complexa construção que pouco a pouco se vai gestando; ou, se preferirmos, como ensaios de configuração do romance que, finalmente, realizará em plenitude as virtualidades já existentes nas primeiras tentativas. Pode-se rastrear, com efeito, uma copiosa rede de elementos que, a partir de *Coronación*, surgem constantemente na novelística de Donoso e atingem sua perfeição em *El obsceno pájaro de la noche*. Naturalmente, o mais importante, por se constituir como eixo do relato, é o tema da destruição. O último romance de Donoso é, em sentido estrito, uma obra apocalíptica. Sua óbvia transcendência aconselha um estudo algo mais detalhado.⁹

Em nível menos complicado, que poderia corresponder ao sentido denotativo do relato, *El obsceno pájaro de la noche* reitera a obsessão por setores do universo que têm em comum a marca da deterioração. Nele incluem-se aspectos do contorno físico, do processo social e da vida do indivíduo. Pode tratar-se da Casa de Exercícios Espirituais, verdadeira ruína que o leitor vê despedaçar-se página a página, até o anúncio do seu total desaparecimento, ou da poderosa linhagem dos Azcoítia, moribunda pela esterilidade dos seus últimos representantes, ou também, e talvez com mais insistência, da deterioração pessoal, como se observa desde o capítulo inicial do romance, em que o narrador apresenta as velhas asiladas na Casa "tomando sol sentadas na valeta de um claustro, espantando as moscas que se cevam em suas babas, em seus furúnculos, os cotovelos cravados nos joelhos e a cara coberta pelas mãos, cansadas de esperar o momento que nenhuma crê esperar." (OPN, p.25-26). Este sentido de destruição é rapidamente superado, entretanto, e sobre ele aparece, como em *El lugar sin límites*, mas muito mais notavelmente, uma dimensão ontológica. Tal dimensão se expressa com base na lei que regula a dinâmica da significação nesse romance.

Essa lei pode sintetizar-se na seguinte fórmula: *tudo é passível de substituição*. A substituição primeira, e de certo modo originária, está situada num passado de lenda que o texto assimila na forma de relato interior. É um conto popular de bruxaria, que se centra nas figuras da filha de um Azcoitia, poderoso terratenente, e de sua criada. O desenlace joga com uma dupla substituição: frente à cólera popular, a menina-bruxa é suplantada pela criada-bruxa, ao mesmo tempo que a primeira, enclausurada no convento da Encarnación de la Chimba, se converte em protagonista de outra história, aparentemente distinta: a da menina-beata. Ambas as substituições são possíveis porque há um aspecto do acontecimento que todos, salvo o pai da menina, desconhecem: "O cacique, seguido de seus filhos, forçou a porta do quarto da menina. Ao entrar deu um alarido e abriu os braços, de modo que seu amplo poncho ocultou imediatamente para os olhos dos demais o que só seus olhos viram." (OPN, p.39-40)

O ocultamento da "verdadeira realidade", sofrem-no por igual as personagens que se encontram atrás do cacique, os narradores que sucessivamente apresentam a história no interior do texto e quem a escuta — incluindo, por certo, o leitor. Explica-se, desse modo, que o capítulo 21 ofereça uma extensa gama de variantes e subvariantes do conto e um relato totalmente oposto: a menina "não foi nem bruxa nem santa." (OPN, p.359). Neste episódio, sem dúvida importante, aparecem alguns dos fatores básicos do modelo que preside a construção do romance. Interessa sublinhar agora, como ponto de partida, a ação de um núcleo originário, sempre misterioso, e o sutil voo da linguagem que, partindo desse vazio, parece deslocar-se inutilmente, em busca de uma realidade que o cubra. Em *El obscuro pájaro de la noche*, substituições e variantes são formas dependentes desta situação original.

Daí que, se seguirmos a ordem apresentadora do relato, é fácil descobrir numerosos e complexos processos substitutivos. Através de um deles, que de certa maneira dá ossatura ao texto, o leitor observa que o Mudinho (1) se converte em uma das velhas asiladas na Casa (2), no gigante da cabeça de papelão-pedra (3), em Humberto Peñaloza (4), de certo modo em Jerónimo de Azcoitia (5), no filho santo de Íris Mateluna (6), no filho de Inés de Azcoitia (7), no filho de Peta Ponce

(8), em brixo (9), em "cinza muito leve que o vento dispersa" (10) (OPN, p.542). É claro que a natureza destas substituições nem sempre é homogênea e que a realização de uma não implica, necessariamente, o cancelamento das anteriores, com o que se anula a tentativa de achar um sentido em sua simples linearidade — que é puramente apresentadora. Inclusive a reordenação desta seqüência, em função de uma suposta cronologia que, além de tudo, o texto oferece incompleta e difusa, torna-se também, de modo muito claro, impertinente. Apenas um tosco recurso à psicologia menos elaborada permitiria interpretar o sentido do Mudinho, por exemplo, como uma instância posterior na paulatina degradação de Humberto Peñaloza.

Na realidade, a organização de *El obsceno pájaro de la noche* é muito mais paradigmática que sintagmática. Um prisma poderia ser a certa imagem dela. Efetivamente, cada representação forma parte de uma figura cuja presença, ante o leitor, impõe a percepção unitária da multiplicidade de seus lados. A natureza da relação entre os lados tem um caráter metafórico porquanto obedece primariamente a normas de similitude, não de contigüidade,¹⁰ de modo que sua ação concreta obriga o leitor a "mudar de ponto de vista, sem se afastar, não obstante, do principal assunto", como prescrevia Cícero para a construção de uma boa metáfora.¹¹

Já se sabe que cada lado do prisma traz consigo, em graus e desvios díspares, uma nova imagem da destruição. O capítulo 7 corresponde emblematicamente à totalidade deste sentido: como a cabeça de papelão-pedra, minuciosa e afrontosamente destruída, Humberto Peñaloza perde seu nome, sua voz, sua capacidade de criação literária, sua potência sexual, seu sangue, seus órgãos, sua identidade — enfim — para desvanecer-se em cinza que o vento dispersa. Os aterradores capítulos 16, 17 e 18, obsessivamente concentrados numa mutilação que não parece ter fim, insistem nesta mesma direção: "Perdi minha forma, não tenho limites definidos, sou flutuante, mutante, como visto através de água em movimento que me deforma até que eu já não sou eu." (OPN, p.272)

Esse nível de leitura supõe uma discutível hierarquia entre as facetas da figura resultante; por exemplo, a preeminência de Humberto Peñaloza, em cujo contorno se armariam as demais figuras. E não é exatamente assim. Em todo caso,

cingindo-nos a informação proporcionada pelo romance, caberia pensar em um novo desdobramento de variantes, como as que suscita a fábula da menina-bruxa, que tratam de cobrir, aqui também, o vazio. Uma vez que careceria de sentido afirmar que Humberto é "mais real" do que o Mudinho ou o filho de Íris Mateluna, cada uma destas representações, e as outras muitas que lhes são homólogas, se deslocariam em busca de um apoio de realidade que o narrador do romance, como o cacique do conto popular, oculta cuidadosamente. Entretanto, tendo-se estabelecido que a lei das substituições que governa o texto tem uma aplicação geral, compreendendo o fingido e o real, a ponto de apagar a pertinência desta dicotomia, esta segunda leitura mostra-se também, em última instância, insuficiente. Reafirma-o assim o insistente uso do mecanismo da metáfora absoluta (Mudinho em vez de Humberto; Peta em lugar de Inês etc.) numa fórmula aberta que admite, normalmente, a forma reversível (Humberto em vez do Mudinho, Inês em lugar de Peta etc.). A reversibilidade enfatiza a caducidade da oposição real/fictício, cumpre uma clara função desierarquizante e cancela qualquer opção de fortalecer causalmente o relato.

Naturalmente, apontam nesta mesma direção todos os outros processos substitutivos, qualquer que seja sua funcionalidade concreta, como o vertiginoso sistema de substituição de acontecimentos que ocupa o capítulo 9, no qual se afirma e nega que Humberto roubou (não roubou) um livro da biblioteca dos Azcoitia, que foi (não foi) capturado, que Boy concorreu (não concorreu) ao comissariado etc. Boy, precisamente, que pode não passar de uma invenção de Humberto, embora este — talvez — somente viva na imaginação daquele, segundo outro conjunto substitutivo proposto pelo capítulo 16. A esse respeito, convém observar a insistência com que o relato nega a existência do real, como se avalia no capítulo 18, verdadeiramente exemplar neste sentido, onde o simulacro de uma janela "que mente um exterior que jamais existiu em nenhuma parte" gera, por intensificação, um julgamento global e definitivo: "Não houve nunca janela, porque não há nada para olhar pelas janelas." (OPN, p.302-303)

O universo de *El obscuro pájaro de la noche* está integralmente coberto, portanto, por objetos imaginários que não pretendem revelar uma realidade, nem sequer a "realidade imaginária" do mundo representado romanescamente, mas

formular um sentido: o da destruição absoluta. E não se trata de “dizer” destruição; trata-se, antes, de encontrar algo assim como um significante não arbitrário que plasme, encarnando-o, esse significado. Daí que não seria ilícito propor, dentro deste contexto específico, a índole poética de *El obsceno pájaro de la noche*, recordando, em especial, as admiráveis páginas que Pfeiffer dedicou, precisamente, ao fenômeno da “plasmação” em poesia.¹² Assim, torna-se óbvio o desajuste entre este modo de realização estética e os conceitos tradicionais de romance. O empenho de representar um mundo mais ou menos repetitivo ou suplantador do mundo real, com acontecimentos, espaço e habitantes, cede lugar a uma operação semântica que parecia própria da lírica. Um fragmento de “crítica literária” incorporado ao relato, à maneira de um espelho interior, reflete claramente este desajuste:

Sentia (...) uma espécie de compulsão para vingar-se e destruir, e foi tanto o que complicou e deformou seu projeto inicial que era como se ele mesmo se houvesse perdido para sempre no labirinto que ia inventando, cheio de escuridões e temores, com mais consistência que ele próprio e suas demais personagens sempre gasosos, flutuantes, jamais um ser humano, sempre disfarces, atores, maquiagens que se dissolviam... *sim, eram mais importantes suas obsessões e seus ódios do que a realidade que lhe era necessário negar...* (OPN, p.488, grifo meu)

Deduz-se desse trecho que na composição de *El obsceno pájaro de la noche* não exista um só elemento que não esteja sujeito ao sentido da destruição, realizando-o em si mesmo (isto é, oferecendo sua própria destruição) e em suas relações contextuais. Sob esta luz a norma das substituições deixa ver sua verdadeira funcionalidade: tudo é passível de substituição porque tudo é apenas uma aparência que surge e se esfuma sem outra razão que a de realizar, destruindo-se, esse obsessivo sentido. Inclusive o narrador, que dentro desta ordem estrutural pode interpretar-se como um significante a mais, ingressa no redemoinho das substituições e finalmente se desvanece. Em suma, a linguagem de *El obsceno pájaro de la noche* é um cruel simulacro que parece criar, quando, na verdade, destrói.

Sem dúvida, a realização poético-narrativa do sentido de destruição oferece uma generosa abertura hermenêutica:

implica, em outros termos, a abertura do discurso em níveis conotados, cuja especificidade semântica o leitor deve determinar. Um destes níveis, talvez não o mais óbvio, mas indiscutivelmente importante, uma vez que assinala a perspectiva de criação do romance e fixa o seu marco de leitura, tem definido signo social. A superlativação do sentido de destruição, que engloba todo o universo, está avalizada por uma determinada experiência grupal: seu centro gerador é, em essência, a família dos Azcoitia e o que ela representa, por extensão ou símbolo. Uma classe, ou uma fração dessa classe, é que sofre a deterioração progressiva, deterioração que importa no paulatino cancelamento da estrutura social cujo vértice é ocupado, precisamente, por esse grupo. Tal experiência é a que se universaliza e se propõe como sentido do texto. Em termos de representação social, o apocalipse tem um âmbito próprio e uma causalidade concreta; contudo, em sua plasmação narrativa, os limites e as causas do fenômeno apagam-se cuidadosamente e se produz, então, uma espécie de contaminação generalizada, fortemente a-histórica. A destruição de uma classe e da ordem social que a explica transforma-se na destruição de qualquer ordem possível e do universo em seu conjunto — o que não deixa de ter relação com a lei das substituições.

Existe, pois, um problema de perspectiva. O falante básico do romance aparece visceralmente integrado na ordem destruída e é incapaz de reconhecer outras possibilidades de existência. Se *seu* mundo desaparece, isso quer dizer que *o* mundo está aniquilado. Desta perspectiva formula-se o sentido de *El obscuro pájaro de la noche*: talvez por isso se possa considerar o texto como o grande romance da decadência de um homem da burguesia. Não se fala dessa decadência apenas nos níveis representativos do relato, como já havia ocorrido em outros romances de Donoso; muito mais intensa e sutilmente, a consciência apocalíptica de um grupo social específico determina a partir de dentro a índole geral da obra, sua estrutura e sentido. Desse modo, o leitor pode delimitar e encontrar a filiação do texto e entendê-lo como resultado de um processo ideológico.

O processo da narrativa de José Donoso torna-se representativo de um amplo setor da nova narrativa hispano-americana. É freqüente observar nela desenvolvimentos ideológicos similares;

vale dizer, a extensão a temos universais, com intenção ontológica, de determinadas formas de consciência social que certamente não têm essa amplitude e profundidade. Em alguns destes casos, o sentido proveniente do texto implica uma saudável remoção de hábitos e valores sociais, um profundo questionamento da ordem estabelecida, cuja liquidação se anuncia, mas só excepcionalmente se descobre a visão dialética que permite descobrir, na destruição de um sistema, a construção de outro diverso e melhor. É claro que a nova narrativa hispano-americana não atingirá esta visão dinâmica da nossa realidade enquanto não recuperar para si o sentido e a experiência da história. Talvez seja esta a tarefa mais urgente para os narradores mais jovens.

(Publicado em *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapeste, 17, 1-2, 1975. José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana. In: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas: Universidad Central, 1982. p.109-122.)

NOTAS

¹ FRIEDRICH, H. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

² CORTÁZAR, J. *Todos los fuegos el fuego*. 10.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. Referimo-nos ao conto que dá título ao volume.

³ Cf. LAGMANOVICH, D. *Estructura de un cuento de Julio Cortázar*. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, New York, v.I, n.2, set. 1971; e CORNEJO POLAR, A. Sobre todos los fuegos el fuego. *Letras*, Lima, ano XI, n.80-81, 1968.

⁴ ONETTI, J. C. *La vida breve*. 2.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

⁵ Cf. Vários. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Havana: Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, 1969; e ALISTE, Ximena Moreno. *Origen y sentido de la farsa en Juan Carlos Onetti*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1973.

⁶ As edições que utilizamos são: *Coronación*. 3.ed. Barcelona: Seix Barral, 1971; *Este domingo*. 2.ed. México: Joaquín Mortiz, 1968; *El lugar sin límites*. 2.ed. México: Joaquín Mortiz, 1971; *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970; *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama, 1972. As citações de páginas estão precedidas, em cada caso, pelas iniciais do livro.

⁷ De acordo com a bibliografia apresentada por Cedomil Goié (em *La novela chilena*. 3.ed. Santiago: Universitaria, 1971). *El lugar sin límites* é posterior a *Este domingo*, seqüência invertida por Emir Rodríguez Monegal (*El mundo*

de José Donoso, em *Mundo Nuevo*, Paris, n.12, jul. 1967). Mantivemos a primeira cronologia, embora a simultaneidade quase completa de ambos os textos reduza a importância do momento da edição.

⁸ Pode-se encontrar uma aproximação psicanalítica no artigo de Rodríguez Monegal citado na nota anterior.

⁹ Cf. meu artigo "El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora", em *Nuevos Aires*, Buenos Aires, n.9, dez. 1972; jan./fev. 1973. As linhas que seguem resumem esse artigo e lhe acrescentam uma interpretação final.

¹⁰ Cf. JAKOBSON, R., HALLE, M. *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

¹¹ Diálogos del orador. In: *Obras completas de Cicerón*. Madrid: Imp. Central, 1880. t.II, p.212.

¹² PFEIFFER, J. *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. p.87 et seq.

SOBRE O "NEO-INDIGENISMO" E OS ROMANCES DE MANUEL SCORZA

Em sua tese de doutorado sobre a narrativa indigenista peruana, Tomás G. Escajadillo propôs dividir em três períodos o processo desse movimento: indianismo, indigenismo ortodoxo e neo-indigenismo. Atuante a partir da década de cinqüenta, ou em todo caso depois da data em que aparecem os romances culminantes do indigenismo ortodoxo, que de certo modo esgotam sua capacidade criativa (*El mundo es ancho y ajeno* e *Yawar fiesta*, ambos de 1941), o neo-indigenismo se definiria pela convergência dos seguintes caracteres:

a) o emprego da perspectiva do realismo mágico, que permite revelar as dimensões míticas do universo indígena sem isolá-las da realidade, com o que obtém imagens mais profundas e exatas desse universo;

b) a intensificação do lirismo como categoria integrada ao relato;

c) a ampliação, complexidade e aperfeiçoamento do arsenal técnico da narrativa, mediante um processo de experimentação que supera as conquistas alcançadas neste aspecto por parte do indigenismo ortodoxo;

d) o crescimento do espaço da representação narrativa, em consonância com as transformações reais da problemática indígena, cada vez menos independente do que ocorre à sociedade nacional como um todo.

Sobre esta última característica, mas não apenas ela, torna-se necessário debater se o neo-indigenismo é uma transformação orgânica da tradição anterior ou, ao contrário, seu cancelamento. Escajadillo opta pela primeira hipótese, mas estabelece como campo próprio do neo-indigenismo uma delgada franja em que somente aparecem inseridos os relatos do "segundo

...de *Los rios profundos* e "La agonía de Rasu Ñiti", todos os contos de Eleodoro Vargas Vicuña e alguns de Carlos Eduardo Zavaleta.¹ Os dois últimos pertencem à chamada "geração de 50".

A caracterização proposta por Escajadillo é correta; entretanto, seria necessário articulá-la com uma concepção geral do indigenismo que não se limitasse a defini-lo pelo seu referente (o mundo indígena) e por sua intenção (uma literatura de denúncia e reivindicação), mas que pudesse observar prioritariamente seu processo de produção. Esta perspectiva permite ver o que é essencial no indigenismo: sua heterogeneidade conflituosa, resultado inevitável de uma operação literária que põe em relação assimétrica dois universos socioculturais distintos e opostos, um dos quais é o indígena (a que corresponde a instância referencial), enquanto o outro (do qual dependem as instâncias produtivas, textuais e de recepção) está situado no setor mais moderno e ocidentalizado da sociedade peruana. Esta contradição interna reproduz a contradição básica dos países andinos.²

As tensões transculturais e pluriclassistas do indigenismo decrescem ou se formulam de maneira menos drástica na década de cinquenta. De imediato, no plano da realidade, evidencia-se nessa época uma crescente intercomunicação, embora por certo não igualitária, entre os diferentes segmentos da sociedade peruana, especialmente através das migrações andinas para a costa e da expansão dos padrões culturais citadinos nos âmbitos rurais. Naturalmente, estes fatos não significam a integração do país, mas implicam o encurtamento da distância que separava o sistema sociocultural indígena da sociedade e da cultura que produzia (e produz) o discurso indigenista. É igualmente claro que esta nova situação não resolve a heterogeneidade do indigenismo: por conseguinte, os narradores indigenistas da "geração de 50", os neo-indigenistas, têm de confrontar-se com o mesmo problema que angustiava seus antecessores: como revelar o mundo indígena (apesar de que o indígena apareça agora fortemente mestiçado) com os atributos de outra cultura e a partir de uma inserção social diversa?³

Os neo-indigenistas participam, com a quase totalidade dos narradores de 50, de um vasto projeto de modernização

da literatura peruana, incluindo a transformação do escritor em profissional. Curiosamente, a profissionalização do narrador estava em contradição prática com outros aspectos do mesmo projeto, especialmente com a vontade de empregar intensamente as técnicas do relato joyciano e pós-joyciano, já que, obviamente, para esse tipo de escrita não existia um público capaz de compensar a atividade profissional dos escritores. Ao longo do tempo, os poucos narradores da "geração de 50" que mantêm uma produção mais ou menos constante terão de resignar-se a ser "escritores em tempo parcial";⁴ isto é, a deixar de lado seu ideal de profissionalização. Resta esclarecer que o fracasso desta parte do projeto modernizador só representa o ponto menos duvidoso de um fracasso bem mais profundo e global. Nesta ordem de coisas, não é de modo algum casual que, do vasto grupo de narradores que começa a publicar na década de 50, apenas dois, Ribeyro e Zavaleta, persistam sistematicamente nessa atividade, vinte anos mais tarde.⁵

Nos anos cinquenta, Manuel Scorza (Lima, 1928) era conhecido e apreciado como poeta. Nesse período havia publicado duas coletâneas importantes de poemas: *Las imprecaciones* (1954) e *Los adioses* (1958), ambos dentro da linha da "poesia social", e intervindo muito ativamente na polêmica entre os "poetas comprometidos" e os "poetas puros".⁶ A partir de 1958, sem deixar de desenvolver sua obra, Scorza dedica-se intensamente a promover empresas editoriais (Festivais do Livro, Populibros) destinadas a ampliar de maneira substancial a audiência literária no Peru (e mais tarde em outros países hispano-americanos). Evidentemente, este trabalho deve ser entendido como a contribuição pessoal de Scorza para uma tarefa que respondia às urgências de toda a sua geração: criar uma indústria editorial moderna (implanta o offset para edições literárias) e convocar um numeroso público leitor; vale dizer, fundar as bases dessa nova literatura escrita por profissionais. O caráter geracional de Populibros pode ser apreciado, além disso, em seus catálogos. Neles aparecem, às vezes em primeira mão, a maioria dos narradores de 50: Ribeyro, Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Congrains, Loayza, Reynoso etc.

O êxito dos Festivais e de Populibros foi extraordinário, mas fugaz: em poucos anos não eram mais que a lembrança

de um esforço mais voluntarioso que orgânico para superar o arcaísmo da base material da produção literária no Peru. Além disso, o fato de que um poeta tivesse de assumir uma atividade empresarial parece indicar não apenas a angústia dos escritores jovens que necessitam romper os esquemas de uma vida literária pobre e primitiva, mas também, de modo paradoxal, as limitações e contradições do projeto modernizador: nada menos moderno, efetivamente, do que o poeta que deve cobrir com sua própria atividade as carências do sistema editorial.⁷

Como se indicou, a "geração de 50" interrompeu muito cedo sua produção narrativa. Por isso, quando, em 1964, *La ciudad y los perros* triunfa internacionalmente e comove a fundo a vida literária peruana, produz-se uma espécie de desconcerto: o êxito da modernidade mostrava um romancista mais jovem, que havia mantido certa relação discipular com alguns dos escritores de 50, em especial com Sebastián Salazar Bondy,⁸ e se produzia por um caminho imprevisito dez anos antes, o da internacionalização da literatura. De algum modo, o triunfo de Vargas Llosa cerra o esforço destinado a desenvolver uma literatura nacional a partir da fundação de um sistema editorial próprio, ao mesmo tempo que assinala a efetividade da proposta internacionalizadora. Ainda mais: a primeira onda da nova narrativa hispano-americana demonstra que os não cumpridos ideais da "geração de 50" eram, no fundo, extraordinariamente modestos.

Não é o momento de analisar as repercussões da nova narrativa hispano-americana na literatura do Peru, mas cabe anotar que afetaram sobretudo os escritores posteriores aos de 50, embora nenhum deles pudesse repetir o itinerário de Vargas Llosa. Dos narradores de 50, alguns continuaram imperturbavelmente sua produção literária, quase como se nada houvesse ocorrido, conforme se observa no caso de Ribeyro; outros, como Thorne, retornaram à atividade literária depois de longos anos de silêncio, para adequar-se, com sorte desigual, aos novos códigos do relato; os demais continuaram ou iniciaram, depois dessa experiência, seu afastamento da literatura, talvez oprimidos pela magnitude do repto que significava para o escritor a simples presença de *La ciudad y los perros*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela* ou *Cien años de soledad*.

Manuel Scorza é um caso à parte. Sem dúvida, deslumbrado pela nova narrativa hispano-americana, decide ingressar tardiamente no campo do relato, fazê-lo pelo circuito internacional e não com um romance, mas com cinco, articulados num grande ciclo orgânico.⁹ Seria tergiversador não acrescentar que a matéria histórica revelada na obra narrativa de Scorza termina por volta de 1962, e que neste caso não é possível desligar a natureza do estímulo real, o levante camponês nos Andes centrais do Peru, do tipo de escritura escolhido para relatar esses fatos. Em outras palavras: a opção de Scorza pela narração tem razões que se referem ao desenvolvimento da narrativa hispano-americana, mas também se explica pelo caráter dos fatos sociais que são matéria do relato. Tampouco se pode omitir a condição de testemunha, e em certa medida, de ator, que manifesta Scorza com respeito à realidade revelada em seus livros.¹⁰

Redoble por Rancas e os outros quatro romances sucessivos relatam, como se disse, o levante camponês que sacudiu a serra central em fins da década de 50 e durante os primeiros anos de 60, embora obviamente suas origens sejam muito anteriores.¹¹ Neste sentido, os cinco romances de Scorza inscrevem-se em cheio numa tradição narrativa que se define precisamente por referir esses acontecimentos sociais, que poderia denominar-se "romance da rebelião camponesa" e que tem um antecedente valioso em *El amaute Atusparia* (1929), de Reyna, e duas manifestações esplêndidas em *El mundo es ancho y ajeno* (1941) e *Todas las sangres* (1964). Naturalmente, essa tradição está incorporada, embora mantendo certa especificidade, ao grande curso da narrativa indigenista.

O ciclo narrativo de Manuel Scorza instala-se, pois, num duplo espaço literário: por um lado, está evidentemente condicionado pela nova narrativa hispano-americana; por outro, refere-se a uma tradição anterior, em grande parte discutida e negada pelo boom, como a do romance indigenista, e mais especificamente, a do romance indigenista de intensa motivação social. Deve-se recordar que *Todas las sangres* foi recebido muito friamente pela crítica favorável à nova narrativa, inclusive por aqueles que haviam aplaudido, alguns anos antes, *Los ríos profundos*.¹² Certamente, o cruzamento dessa dupla inserção poderia solucionar-se através da denominação "neo-indigenismo", mas seria inútil esse recurso

nos romances de Scorza, esta versão última do indigenismo,

De imediato, o ciclo narrativo de Scorza partilha com outros textos indigenistas a vontade de ampliar o universo da representação romanesca ou, o que dá na mesma, a intenção de romper a visão insular da vida indígena, como se esta não tivesse relações mais ou menos orgânicas com o resto da sociedade nacional. Na obra de Scorza, esta ampliação começa a partir de um fato real: as lutas das comunidades do centro são contra os "gamonales" (como em *El mundo es ancho y ajeno*), mas também, e principalmente, contra a Cerro de Pasco Corporation (que não é uma instituição inventada, como "o Consórcio" de *Todas las sangres*). A evidência de que a Cerro estava situada, na década de 60, no vértice do poder social e econômico do Peru, e indiretamente, no foco do poder político, determina que a rebelião dos "comuneros" de Yanahuanca, Yanacocha e outras comunidades do centro seja um acontecimento nacional com repercussões bem mais graves do que as que poderiam ter tido os enfrentamentos regionais entre camponeses e latifundiários. Por outra parte, o não menos óbvio caráter imperialista da Cerro de Pasco indica que o acontecimento narrado por Scorza se relaciona com a dinâmica dos conflitos entre o imperialismo e os povos do Terceiro Mundo. Como já havia feito Arguedas em *Todas las sangres*, Scorza universaliza a problemática do povo indígena e de seus esforços libertadores.

Mas no ciclo de Scorza a ampliação da representação romanesca tem outra — e mais sutil — dimensão. No último romance, *La tumba del relámpago*, aparecem em papéis de protagonistas algumas personagens do mundo urbano moderno do Peru (entre elas, o próprio Scorza) e instituições também representativas deste setor da nacionalidade (como os partidos políticos, as confederações de trabalhadores etc.). E o que é mais significativo: são essas instâncias as encarregadas de interpretar os acontecimentos nos Andes centrais, de indicar os acertos e os erros do movimento camponês (e autocriticamente, as deficiências de sua própria atividade), de propor esquemas de ação político-social para o futuro e de imaginar, por esta via, o triunfo final dos oprimidos. Algo disso já estava presente em *El mundo es ancho y ajeno* e em *Todas las sangres*, só que em ambos os romances o impacto da sociedade

moderna no âmbito indígena está a cargo de personagens camponeses, em maior ou menor medida transculturados por experiências citadinas, que regressam a suas comunidades para incentivar a rebelião.

Benito Castro e Demetrio Rendón Wilka têm este significado. Um e outro devem enfrentar o arcaísmo de suas comunidades, embora o segundo seja muito menos incisivo que o primeiro no que se refere ao questionamento de certos costumes e valores tradicionais, e ambos propõem uma espécie de estratégia para a libertação do campesinato indígena. No marco desse enfrentamento, tem um peso muito especial o debate sobre a função do mito na vida social indígena, sobretudo em relação com as possibilidades de um levante camponês vitorioso. No ciclo narrativo de Scorza volta-se a tratar prioritariamente desta problemática, que no fundo é uma variante do tema da tradição e da modernidade; mas a solução que propõe o autor é diversa das ensaiadas por Alegría e Arguedas (que entre si são, igualmente, diferentes e mesmo contraditórias).¹³ Em grandes traços, a proposta afirmada por Scorza na culminância do ciclo, em *La tumba del relámpago*, supõe a dolorosa negação da capacidade mobilizadora do mito e a convicção de que a revolução necessita do suporte de uma racionalidade moderna e pragmática.)

Naturalmente, esta conclusão nunca deixa de ser conflituosa, e o processo de sua elucidação tinge de autêntica dramaticidade o significado integral dos cinco romances, embora de maneira mais evidente no último. O narrador não pode nem quer ocultar sua admiração pela racionalidade mítica dos indígenas, representada pelos esplêndidos mas também atrezo tecidos da velha Añada, e tem de reconhecer que, através dos atributos dessa racionalidade, se forja a identidade do povo quéchua e se rechaça o desígnio aculturador do imperialismo e da burguesia nacional; ao mesmo tempo, contudo, é impossível, para ele, não perceber que com esses atributos o povo indígena não poderá passar de uma situação de resistência, esboçada fundamentalmente em termos de cultura, a outra de emergência libertadora, obviamente definida em termos político-sociais. O dilaceramento implicado na conclusão do ciclo de Scorza é ainda maior, porque boa parte da adesão ao campesinato indígena se explica pela admiração que causa sua cultura e pela necessidade de preservá-la contra o poder

homogeneizador da cultura dominante, o que contradiz mais ou menos diretamente o sentido que se atribui, nos romances, ao movimento revolucionário camponês. Afinal de contas, a revolução também implica uma transformação dessa cultura cuja integridade se defende.

A contradição não se resolve nos cinco romances de Scorza, mas é enfrentada, no último, com maior decisão. Em *La tumba del relámpago*, de fato, insiste-se repetidamente na necessidade de elaborar uma tática e uma estratégia revolucionárias capazes de eliminar as limitações que, nesta ordem, possui o pensamento mítico; mas, com igual insistência, indica-se a urgência de recompor os recursos ideológicos de raiz ocidental para adequá-los aos requisitos específicos das lutas andinas. Naturalmente, é enorme a distância entre aquela ideologia e estes requisitos (uma personagem adverte que "a desgraça de nossas lutas é que não coincidem com nossas ideologias: a raiva, a fúria, são daqui, e as idéias são de lá") (*La tumba del relámpago*, p.235), mas o projeto de superar este abismo mediante a reelaboração nacional (ou melhor, camponesa e indígena) do pensamento revolucionário aparece como a única solução. O conteúdo crítico desta postulação, que afeta sobretudo os partidos de esquerda, repetidores e não criadores de uma ideologia, faz recordar alguns aspectos anteriormente tratados por Arguedas, em *Yawar fiesta*, e reiterados, mais de vinte anos depois, em *Todas las sangres*.

O que se acaba de dizer indica que em *La guerra silenciosa* subjaz uma certa ambigüidade em relação à racionalidade mítica indígena, que tanto é recusada como reivindicada como base que é preciso respeitar para a reformulação ideológica que se postula, pois de outro modo tornaria a desarticular-se o pensamento revolucionário e as condições concretas das rebeliões indígenas; mas tal ambigüidade não se situa no nível do enunciado narrativo: deixa sua marca, muito visivelmente, na construção de cada um dos romances do ciclo. Em todos eles, de fato, Scorza assume vigorosamente a racionalidade mítica, e boa parte de seus relatos só pode entender-se a partir dessa opção: não sem motivo, para dar dois exemplos óbvios, uma personagem é invisível e outra pode falar com os cavalos. Por conseguinte, nas cinco novelas, o narrador apresenta-se como portador dos mitos e lendas que impregnam

o cotidiano de suas personagens indígenas, frente às quais não mostra nenhum sinal de ceticismo, mas, ao contrário, de aceitação entusiasta e acrítica, atitude que somente muda no final, quando se comprova que com esses instrumentos não se pode ganhar a guerra contra a Cerro de Pasco.

A esse respeito, é indispensável fazer algumas observações. Em primeiro lugar, o universo de crenças míticas que o ciclo de Scorza desdobra não representa a expressão de conteúdos míticos efetivamente vividos pelo povo quéchua do centro, salvo no caso das referências ao mito de Inkari, mas de construções livres elaboradas pelo narrador, a partir da dinâmica geral desse tipo de racionalidade, o que implica o fato de que seu intento básico não é o de testemunhar as plasmações históricas dessa mítica, mas o de internalizar sua estrutura mental e fazê-la discorrer inventivamente por novos canais. De qualquer maneira, estes mitos fictícios não harmonizam com o caráter realista e mesmo testemunhal dos outros setores do relato. E novamente salta à vista a dupla inserção de *La guerra silenciosa*, no que se refere a seus ancestrais literários: por um lado, o realismo mágico; por outro, o romance social.

Parece claro que o emprego desse duplo código não resolve a heterogeneidade própria do indigenismo: ao contrário, pelo menos em certo sentido, torna-a mais complexa e conflituosa. Efetivamente, se o indigenismo ortodoxo tensionava a índole do referente no que diz respeito à normatividade do romance social, o neo-indigenismo de Scorza acrescenta uma nova tensão, mediante o emprego dos recursos do realismo mágico, que representam, tal como os utiliza o narrador, a modernização do relato e um novo afastamento do seu referente. Certamente, este, na realidade, se modernizou, mas de nenhum modo na magnitude implícita na renovação de uma narrativa que funciona dentro do marco de uma intensa internacionalização, como é o caso da nova narrativa hispano-americana. Além disso, colocando-se o problema em outros termos, é óbvio que a desagregação sociocultural do mundo andino não desapareceu, embora de fato tenha sido reformulada nos últimos decênios, e, por conseguinte, a literatura que busca revelar esse caráter continua conservando sua razão de ser. *La guerra silenciosa* representa, deste modo, o esforço orgânico

mais consistente para problematizar a história recente dessa quebra que ainda define as nações andinas.

Neste sentido, o ciclo de Scorza reproduz, dentro de uma tradição que começa com as velhas crônicas da América, a constituição atual da heterogeneidade andina. Em outras palavras: se este ciclo se insere na modernidade mais exata e se refere ao arcaísmo da sociedade indígena, é porque essa modernidade e esse arcaísmo continuam coexistindo, contraditoriamente, no interior de um mesmo espaço nacional. Não é pouco mérito de *La guerra silenciosa* haver colocado o problema sobre o eixo da contemporaneidade.)

(Sobre el neo-indigenismo y las novelas de Manuel Scorza.
Revista Iberoamericana, v.50, n.127, p.549-557, 1984.)

NOTAS

¹ ESCAJADILLO, Tomás G. *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 1971. (Mimeogr.)

² Cf. meus artigos "Para una interpretación de la novela indigenista", em *Casa de las Américas*, Havana, XVI, 100, jan./fev. 1977; e "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IV, 7-8, 1978.

³ Cf. RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

⁴ A frase é de Carlos E. Zavaleta e aparece na pesquisa que precede a antologia preparada por Abelardo Oquendo. *La narrativa peruana: 1950-1970*. Madrid: Alianza Editorial, 1973. p.15.

⁵ Cf. CORNEJO POLAR, Antonio. Hipótesis sobre la narrativa peruana última. *Hueso Húmero*, 3, out./dez. 1979.

⁶ Cf. Vários. *Narración y poesía en el Perú*. Lima: Hueso Húmero Editores, 1982.

⁷ Tarefa similar foi realizada, nesses mesmos anos, por um narrador: Alberto Bonilla.

⁸ Cf. VARGAS LLOSA, Mario. "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", que aparece como prólogo de *Comedias y juguetes*. Lima: Moncloa, 1967; é o tomo I da edição incompleta das *Obras de Sebastián Salazar Bondy*.

⁹ Tardamente denominado *La guerra silenciosa*, o ciclo compreende: *Redoble por rancas*. Barcelona: Planeta, 1971; *Historia de Garabondo, el invisible*. Barcelona: Planeta, 1972; *El jinete insomne* e *Cantar de Agapito Robles*. Caracas: Monte Ávila, 1977; *La tumba del relámpago*. México: Siglo XXI, 1979.

¹⁰ No prólogo a *Redoble* (p.10), assinala: *Más que un novelista, el autor es un testigo*. No último romance aparece como personagem.

¹¹ Cf. KAPSOLI, Wilfredo. *Los movimientos campesinos en el Perú*. Lima: Delva, 1977.

¹² Por exemplo: *Todas las sangres fue una gran decepción*, como indica Luis Harss em *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. p.302.

¹³ Sobre história e mito no romance indigenista, cf. meu artigo "La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia", na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IX, 17, 1º sem.1983; e a resenha publicada no mesmo número dessa revista por Jesús Díaz Caballero, sobre *La tumba del relámpago*.

O DISCURSO DA HARMONIA IMPOSSÍVEL

(O INCA GARCILASO DE LA VEGA:
DISCURSO E RECEPÇÃO SOCIAL)

Reduzi toda a introdução desta palestra a uma só frase. Aqueles que me toleraram antes poderão prevê-la sem dificuldade: não se pode insistir em considerar a literatura latino-americana como um sistema compacto e coerente e sua história como um processo linear e supressor, quando, na realidade, trata-se é de entender as rupturas de sua radical e desordenada heterogeneidade e os vários tempos que descompassadamente entrecem sua história. Nesta perspectiva, e por razões que não escapam a ninguém, temos preferido estudar aqueles discursos que obviamente se instalam na heterogeneidade, que a revelam e a produzem em sua própria constituição, e no modo como social e culturalmente se realizam. Nesta oportunidade, entretanto, interessa-me indagar sobre o que, de certa maneira, é o seu reverso: o funcionamento do que se poderia denominar o discurso da harmonia impossível, isto é, aquele que pretende configurar-se como afirmação e produção da homogeneidade, mas denuncia, no mesmo ato, a impraticabilidade de tal projeto. Como em outras ocasiões, minha referência é a literatura andina (neste momento, só alguns aspectos do discurso garcilasiano e de sua recepção), mas assumo que as reflexões subseqüentes podem estender-se a uma parte considerável da literatura latino-americana.

Permitam-me começar pela análise de um breve texto de Garcilaso. É o seguinte:

No ano de mil e quinhentos e cinqüenta e seis, achou-se no resquício de uma mina, daquelas de Callahuaya, uma pedra criada com o metal [...] porque toda ela estava perfurada por aberturas pequenas e grandes que a atravessavam de um lado a outro. Por todas elas assomavam pontas de ouro, como se lhe houvessem lançado ouro derretido por cima. Algumas pontas saíam fora da pedra, outras emparelhavam com ela, outras ficavam mais para dentro. Diziam os que entendiam de minas que, se não a tirassem de onde estava, com o tempo toda a pedra se converteria em ouro. No Cuzco olhavam-na os espanhóis como coisa maravilhosa; os índios chamavam-na *buaca*, que, como já dissemos anteriormente, entre outras muitas significações deste nome, uma quer dizer "admirável coisa, digna de admiração por ser linda", assim como também significa coisa abominável por ser feia; eu a olhava com uns e com outros. O dono da pedra, que era homem rico, resolveu vir à Espanha e trazê-la como estava para apresentá-la ao Rei [...]. Soube na Espanha que a nau se perdera, com outra muita riqueza que trazia.¹

Embora marginal, esse fragmento expressa o que é essencial em toda a obra de Garcilaso: seu tenaz e até agônico esforço para fazer valer a dupla autoridade que lhe confere sua condição de mestiço e para assegurar que esta é o signo maior de uma síntese harmônica, conciliadora e englobante, transmutando, para tal efeito, o que é heterogêneo e mesmo beligerante em homogeneidade lisa e sem fissuras. Por isso, bem no seu estilo, Garcilaso revela no texto como os espanhóis vêem essa estranha pedra ("olhavam-na [...] como coisa de maravilha") e como os índios ("chamavam-na *buaca* [...] admirável coisa"), para em seguida gerar uma sutil tradução subterrânea e intermediada: afinal, nesse contexto, a *buaca* dos índios é exatamente o mesmo que a "coisa de maravilha" dos espanhóis, e ambas as visões se confundem num só sentido: "coisa de maravilha" = *buaca* = "admirável coisa", tudo dentro da sempre desejada harmonia do duplo que, no fundo e na verdade, é único — embora o custo dessa operação, se bem observado, seja o esvaziamento semântico da palavra quécua, que se

torna, apesar de conservar sua função retórica, uma tão vistosa como inútil dobradiça que articula o mesmo com o mesmo. Assim, como em tantas outras ocasiões, o discurso garcilasiano faz constar a presença do elemento indígena e do espanhol, mas imediatamente soma a ambos, desfazendo o conflito de sua mútua alteridade, numa complacente categoria totalizadora. Em certo sentido, a produção verbal da sinonímia dissolve a dualidade dos olhares que estão na sua origem.

Sintomaticamente, Garcilaso quer dar seu próprio testemunho e assinala que "eu a olhava com uns e com outros". Por que, se *buaca* e "coisa de maravilha" são sinônimos, o Inca torna explícita a duplicidade do seu olhar? Inclusive, se "olhar com" se interpretasse simplesmente como "olhar em companhia de", e se tal observação não fosse mais que outro signo do desejo de expressar sua dupla filiação e de outorgar voz a um e outro ancestral, a urgência de precisar esse fato continuaria sendo insólita. Imagino que a tradução triangular torna-se insatisfatória para o próprio Garcilaso,² e ele se sente obscuramente impulsionado a insinuar, mesmo elipticamente, que, na realidade, a pedra é olhada de maneira diversa por índios e espanhóis, porque lhes diz diferentes coisas. Tudo indica que a frustração provém do fato de que neste fragmento, mas não em outros, nos quais insiste antes com ênfase em tal matéria, Garcilaso apagou com esmero o significado sagrado de *buaca*. Se o tivesse deixado claro, "coisa de maravilha" e "admirável coisa" teriam encoberto sua sinonímia: a maravilha remete aos inescrutáveis caprichos da natureza, que tanto atraíam os letrados renascentistas quanto os toscos conquistadores de ânimo ainda medieval, enquanto a "admirável coisa", a *buaca*, não pode deixar de se referir, como efetivamente ocorre na consciência indígena, ao assombroso mistério da presença divina em certos espaços sagrados do mundo. Deste modo, a convergência homogeneizante que cuidadosamente se tece no discurso explícito, como discurso da harmonia, desfia-se no subjacente, apenas implícito, onde o vário e o contraditório, o heterogêneo, reinstala sua atordoante e ameaçadora hegemonia.

Embora o fragmento incite a mais, acrescento um último comentário. Recorde-se que Garcilaso anota: "Diziam os que entendiam de minas que, se não a *tirassem* de onde estava,

com o tempo toda a pedra se converteria em ouro", frase que tem de ser lida em relação à que inicia o capítulo: "da riqueza de ouro e prata que no Peru se *tira*, é boa testemunha a Espanha", e ao final do relato sobre essa pedra-ouro excepcional: sua perda no oceano. Talvez não seja demasiado audacioso pensar que o texto narra desintencionalmente a história possível do incásico, figurada na pedra-ouro que se teria tornado integralmente áurea, se a deixassem onde e como estava, ao mesmo tempo que se lamenta — disfarçada elegia — a ruptura de um processo que estava transitando por esplêndidas vias na direção da idade de ouro, e seu malfadado fim, perdido precisamente no meio do mar que trouxe os conquistadores. Mas, além disso, não subjaz em todo esse relato a nostalgia de uma unidade possível, totalmente áurea, que a história acabou por destruir? Frente a essa unidade, essencial e impecável, a imagem de harmonia trabalhosamente construída pelo discurso mestiço do Inca apresenta-se mais como o doloroso e inútil remédio de uma ferida jamais curada do que como a expressão de um prazeroso sincretismo do plural. Agora entendida em termos de violência e empobrecimento, quase como mutilação da totalidade de um ser que a conquista despedaçou, a mestiçagem — que é o sinal maior e mais alto da aposta garcilasiana em favor da harmonia de dois mundos — acaba por reinstalar-se, e precisamente no discurso que a exalta, em sua condição equívoca e precária, densamente ambígua, que não converte a união em harmonia, mas — ao contrário — em convivência forçosa, difícil, dolorosa e traumática.

Textos como esse, e há outros muitíssimo mais óbvios, corroem internamente a conciliação propiciada com esmero pela escritura mestiça do autor de duas estirpes e denunciam a imanejável rispidez das aporias que o Inca, sem dúvida, nunca pôde resolver. A reconciliação proporcionada por Garcilaso não termina nas Índias nem na Espanha; talvez, como essa pedra-ouro que à sua maneira é também mestiça, naufrague em meio ao oceano que afoga para sempre a plenitude da pureza do ouro que era apenas ouro, como símbolo da identidade sem conflitos, e a partir dali, a partir de sua impossibilidade sem atenuantes, gera a trágica nostalgia que o Inca jamais pode ocultar.

Mas Garcilaso não é apenas sua pessoa, seus textos e a pessoa produzida por seus textos; é também a figura social, nunca estável, que suas leituras suscitam. Gostaria de examinar agora, precisamente, a construção coletiva de sua figura e do sentido que lhe é outorgado. Neste caso, é útil lembrar que as imagens com as quais cada sujeito social constrói a comunidade a que pertence são feitas de materiais de índole vária e muito dispersa, destacando-se, entre eles, os discursos sobre certas personagens paradigmáticas cuja memória funciona como símbolo e como argumento validadores, às vezes muito eficazes, dessa imagem de comunidade, quase sempre de comunidade nacional. Uma delas, e não somente para o Peru, mas para todo o mundo andino, é Garcilaso.

Lamentavelmente, a história da recepção dos *Comentarios* está por se fazer. Embora se conheça algo de sua influência — em grau diverso — em determinados momentos-chave da história andina: no “nacionalismo inca” do século XVIII, na grande revolução de Túpac Amaru e durante os anos da emancipação, por exemplo, ainda resta muito por precisar no que diz respeito aos modos e à intensidade de sua inserção e reelaboração na consciência andina. De qualquer maneira, nos momentos referidos, é claro que as obras de Garcilaso alentaram o ânimo reivindicador e mesmo subversivo de índios, mestiços e “criollos”, porém mais tarde forjou-se outra imagem, a que até hoje continua sendo hegemônica, apesar de cada vez mais discutida: a que construiu a conservadora elite intelectual de 900, especialmente através dos estudos do mais prestigioso de seus membros, dom José de la Riva-Agüero. Referir-me-ei exclusivamente a essa elite.

Em 1910, em sua tese sobre *La historia en el Perú*, mas sobretudo em 1916, em seu difundidíssimo “Elogio del Inca”,⁵ Riva-Agüero esboçou um retrato de Garcilaso cuja ênfase se coloca, por um lado, na condição mestiça da personagem, e, por outro, em seu caráter emblemático, como plasmação precoce mas perfeita da nacionalidade. Diz Riva-Agüero:

Garcilaso [é] a personificação mais alta e acabada da índole literária do Peru [...] desde seu sangue, seu caráter e as

circunstâncias da sua vida, até a matéria dos seus escritos, e os dotes de imaginação e o inconfundível estilo com que os embelezou, [tudo] concorre para fazê-lo o perfeito representante, o adequado da alma de nossa terra (p.6).

Naturalmente, essa representatividade lhe vem, em primeiro lugar, de sua condição mestiça, de uma mestiçagem repetidamente aludida, como era de se esperar, em termos de síntese harmônica. Por exemplo:

É a adequada síntese e o produto da coexistência e do concurso de influências mentais, hereditárias e físicas que determinam a peculiar fisionomia do Peru (p.58).

Ou mais claramente ainda:

E como as esperanças, para não serem inúteis, devem nascer ou sustentar-se das recordações, saudemos e veneremos, como feliz augúrio, a memória do grande historiador em cuja personalidade *fundiram-se amorosamente Incas e Conquistadores*, que com soberbo gesto abriu as portas de nossa particular literatura e foi o magnífico precursor de nossa *verdadeira nacionalidade* (p.62, grifos meus).

Na realidade, o que faz Riva-Agüero é exercitar uma leitura plana, avalizada por uma heurística positivista, recolhendo com entusiasmo as afirmações de Garcilaso que melhor servem à indubitável vocação harmonizante e conciliadora do próprio Inca, à qual soma outra leitura de igual natureza. Mas esta última leitura da biografia da personagem, ao mesmo tempo não vê, ou não quer ver, as tensões não resolvidas, os conflitos dramáticos e os dilaceramentos sem remédio que corroem, por dentro, a lisura desse discurso e a placidez de uma existência retirada. Necessária para imaginar a nação, a homogeneidade afirma-se não só na convergência pacífica e construtiva das "raças" mas em sua fusão amorosa. Quase insensivelmente, a palavra "conquista" perde seus significados bélicos e se desloca para um campo semântico tão imprevisível como necessário, nesta perspectiva: o do erotismo. Nascida do amor e não da destruição e da morte, a pátria torna-se soma e unicidade do vário e diverso.

Outros mostraram com perspicácia a que ponto são socialmente necessárias essas imagens de conciliação, sobretudo

nos lances formadores de nações de raiz e têmpera mescladas. Por conseguinte, não me deterei neste ponto, mas, em vez disso, buscarei revelar as contradições implícitas neste outro discurso da harmonia.

De imediato, a representatividade social do Garcilaso mestiço não deriva de sua condição de mestiço comum, um entre perigosos milhões quando escreve Riva-Agüero, mas de sua radical excepcionalidade. Trata-se, efetivamente, de uma peculiar mestiçagem: não qualquer uma, insisto, mas a que associa dois ancestrais nobiliários, "descendente" — diz Riva-Agüero — "da estirpe imperial [incaica] e de um dos primeiros entre os novos e invencíveis *viracochas*" (p.21). No texto do "Elogio" há uma opressiva erudição genealógica sobre o ramo paterno de Garcilaso, que chega quase ao êxtase quando se refere ao parente e protetor do Inca, o Marquês de Priego:

Grande de Espanha de primeira classe e antiguidade, Senhor de Aguilar de la Frontera, chefe e parente maior da ilustre casa de Córdoba [familiar do] Marquês Diego Alonso Fernández de Córdoba e Suárez de Figueroa, reputado general, veterano de Argel, São Quintín e Flandres [...] um dos primeiros próceres do Reino.

Em contraste, embora por certo se empenhe em afirmar a pertença da mãe do Inca à nobreza cusquenha, é evidente que Riva-Agüero situa em primeiro plano a irremediável desigualdade dessa relação. Descreve-a assim:

...e a *pobre* menina Isabel Chimpú Ocllo, descendente de um *ramo menor e arruinado* desde Atahualpa, *mera* sobrinha de Huayna Cápac [...] *foi apenas a concubina* do orgulhoso Garcilaso, embora se deva supor que a estimasse e a considerasse excepcionalmente (p.9, grifos meus).

Ou ainda pior:

Nos intervalos de suas campanhas [o capitão Garcilaso] teve amores no Cuzco com uma jovem princesa incaica, a "flusta" Isabel Chimpú Ocllo, neta do antigo monarca Túpac Yupanqui, *uma das tímidas flores que aliviaram os feros espanbóis* (p.9, grifos meus).⁴

Certamente, feitos esses esclarecimentos, a esplêndida imagem da conquista como ato em que "fundiram-se amorosamente Incas e Conquistadores" principia a ser internamente demolida: por um lado, estão os "orgulhosos" e "feros" espanhóis, por outro, as "pobres" e "tímidas" índias e — para agravar o caso — fica por resolver o fato de que os pais do Inca nunca se casaram. Riva-Agüero tenta ainda preservar a vigência de sua imagem central e se apressa a esclarecer que "no tumultuoso desregramento da Conquista, ainda recente o exemplo da *desenfreada poligamia* dos príncipes autóctones, o *simples concubinato* era muito aceito e público, e quase decoroso aos olhos de todos" (p.10, grifos meus), mas afinal, quando deve referir-se ao matrimônio do capitão Garcilaso com uma mulher de sua própria raça, não pode deixar de indicar que a mãe de Garcilaso "teve de ceder o posto" à dama espanhola (descrevendo-a, com sua irreprimível obsessão genealógica, como "cunhada do valente cavaleiro leonês Antonio de Quiñones, que era parente próximo do antigo governador Vaca de Castro e da linhagem de Suero de Quiñones") e define o casamento do Capitão, o que sem dúvida teria enfurecido o Inca, como "proporcionado enlace"(Ibidem. p.19).

Deste modo, a representatividade de Garcilaso só funciona se se aceita a mestiçagem sobretudo como aliança de estirpes nobres, cujo esplendor afasta qualquer companhia indesejável; e se, mesmo dentro desse claustro fortemente marcado, se considera sua "desproporção" e sua irremediável e tripla assimetria: homem, espanhol, conquistador, de um lado, e mulher, índia, conquistada, de outro, o que evidentemente supõe que mesmo dentro da harmonia, na amorosa fusão das raças, o poder não deixa de se exercer, e as hierarquias não cessam de reafirmar-se. Colocada frente à contundente realidade, a homogeneidade da nação apenas sobrevive nos vértices de duas pirâmides sociais, uma das quais, além disso, impõe-se sem concessões sobre a outra. A terna acepção de "conquista" como abraço amoroso se desvanece, e a outra, a simples conquista, volta a tocar seus tambores de guerra. Para escutá-los, não é preciso nada mais que ler o revés do discurso da harmonia.

Devo terminar. Embora não haja dúvida acerca da comovente tragicidade da escritura de Garcilaso, que reproduz a crispação de qualquer ato de auto-identificação pessoal, social e histórica, no contexto de uma situação colonial, nem sobre a grosseira manipulação que sofre na recepção rivagüeriana, a qual continua em boa medida vigente, apesar da clareza com que mostra as tretas dos discursos do poder, é cabível, entretanto, a opção de lê-las dentro de um código maior, mais envolvente, que remete à necessidade irrefutável de construir imaginária e discursivamente um espaço sem conflitos, ao mesmo tempo que, no mesmo ato, revela o esmigalhamento insolúvel em sua própria constituição interna. Linguagem a dizer o que inclusive, como linguagem, nega, o discurso da harmonia impossível corrobora a condição quebrada, heteróclita, beligerantemente contraposta, de uma literatura que só podemos conhecer e reconhecer em suas fissuras e desencontros, nas eriçadas margens que profundamente a despedaçam e articulam, num interminável movimento que talvez só possamos entender e viver plenamente enquanto não mudar nosso mundo e nossa história, na tensa e incitante precariedade das encruzilhadas.

(*El discurso de la armonía imposible: el Inca Garcilaso de la Vega*. RCLL, v.19, n.38, p.73-80, 1993.)

NOTAS

¹ GARCILASO de la VEGA, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. Estudo preliminar e notas de José Durand. Lima: Universidad de San Marcos, 1967. Lib. VIII, cap. XXI-XXIV, t.4, p.80-81.

² HARRISON, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes*. Austin: University of Texas Press, 1989. A autora estuda os problemas da tradução quêchua-espanhol e alude especificamente à tradução de *buaca*.

³ RIVA-AGÜERO, José de la. *La historia en el Perú*. Lima: Imp. Nacional, 1910; e El Inca Garcilaso de la Vega. In: *Obras completas de...* Lima: Universidad Católica, 1962. t.II. Todas as citações são do segundo texto, mais conhecido como "Elogio del Inca". No texto, entre parênteses, anoto as páginas.

*Em outra ocasião, insinuei a curiosa coincidência entre esta passagem e o conto "Amor indígena", de Ventura García Calderón, no qual se narra a violação de uma índia por um grande senhor (o que "repete a alegria dos avós espanhóis que derrubavam as mulheres no meio do caminho para prazer de uma hora") e a devota seqüência ("com desesperada súplica de escrava") da índia violada atrás do seu orgulhoso violador. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989. p.80 et seq.

CONDIÇÃO MIGRANTE E INTERTEXTUALIDADE MULTICULTURAL

O CASO DE ARGUEDAS

Vista em conjunto, a obra de José María Arguedas tem sido lida como a esplêndida celebração da gesta do índio e do mestiço, apesar de que se trata, sem dúvida, de um processo intelectual e estético incisivamente desestabilizado por dramáticas vacilações e ambigüidades. Na base, entretanto, existe tanto uma fidelidade sem fissuras relativamente aos valores da cultura nativa como uma imbatível fé em seu triunfo histórico, embora com frequência — para isto — o autor tenha de deslocar-se na direção da utopia e do mito. Salvo em poucos instantes, nos quais se insinuam conteúdos que têm a ver com formas impenetráveis de resistências algo arcaizantes, ou em que se filtram tons de um ceticismo dilacerado, a vasta discursividade arguediana examina quase sempre com otimismo a fortaleza ou a astúcia (a “plasticidade cultural”, diria Rama)¹ que permite ao homem andino apropriar-se seletivamente de atributos que lhe são alheios e enriquecer com eles sua experiência do mundo. No índio moderno — pensava Arguedas — quase não há rastros do passado pré-hispânico, mas o que se lhe impôs de fora e o que mais ou menos livremente assumiu de outras tradições torna-se radicalmente transformado em termos de uso e de sentido, a tal ponto que sua identidade moderna — apesar dessas mudanças e talvez graças a elas — continua sendo inconfundivelmente indígena.²

Deste modo, se por um lado se extrai o assunto da identidade do seu habitual e infeliz nicho metafísico, como obstinada persistência de um ser não modificável, colocando-o muito

mais sensatamente num campo fluido e relacional, não mais do que como diferença, por outro, institui-se uma dinâmica convergente em que as mesclas e hibridismos terminam sempre na coerência e na unicidade de uma nova síntese. Esta matéria de ser objeto de um exame mais minucioso, mas — dito grosso modo — a ideologia salvífica da mestiçagem, com sua neoplatônica esperança na harmonia dos contrários, reaparece aqui e aqui se instaura — além disso — um modelo exemplar das interseções transculturais. Não me escapa que esta abrupta esquematização não faz justiça à arquejante fluidez nem às equívocas oscilações que enriquecem, com suas multivalências, a obra de Arguedas, como tampouco passo superficialmente pelo fato de que a rápida associação entre mestiçagem e transculturação teria de ser sopesada com cuidado e esmero, que por agora ultrapassam as necessidades da minha estratégia argumentativa. Em todo caso, parece-me oportuno advertir que não pretendo invalidar esta quase consensual interpretação da produção arguediana — que também e várias vezes tem sido a minha —,³ interpretação que, no substancial, continua, em minha opinião, parecendo legítima.

Contudo, uma recente revisão do seu inquietante romance póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,⁴ me fez suspeitar que existem outros eixos semânticos, os quais — confundidos com os anteriores — têm consistência suficiente para desatar novas e talvez mais incitantes leituras. Assim sendo, pretendo examinar primeiro a configuração de um sujeito que não substitui mas reposiciona os até agora privilegiados, o índio ou o mestiço, e inquirir no tecido de uma rede articulatória multicultural que, desse ponto de vista, não obedece senão parcialmente aos códigos da transculturação. Trata-se da figura do migrante e do sentido da migração.

Como se sabe, o último romance de Arguedas propõe — em seu estrato propriamente narrativo — a construção de uma fortuita hermenêutica social que possa informar sobre a conversão de uma modesta enseada de pescadores, em poucos anos, no maior porto pesqueiro do mundo — com uma referência minuciosamente real, a de Chimbote. Obviamente, a explosão demográfica de Chimbote só se explica por uma migração em massa, cujos protagonistas tinham as mais variadas procedências geográficas e condições sociais de infinita diversidade: estrangeiros de múltiplas origens, “criollos”

costeiros e afro-peruanos, mas — sobretudo — índios e mestiços andinos, que preferiram enfrentar a temível ameaça do mar, recém-descoberto, e maquinarias nunca vistas, certamente também aterrorizantes, a repetir sua inacabável e secular servidão. Ante tal despenhadeiro, Arguedas elaborou uma variada retórica narrativa que finalmente ancorou numa intuição primordial: "fervor", "ebulição", "fervedouro" são os signos sempre reiterados.

Mas se migrante e migração são motivos obviamente recorrentes na ordem do relato propriamente romanesco, ambos aparecem igualmente nos outros estratos discursivos que formam a textura global de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: nas seqüências que re-enunciam os antiqüíssimos mitos de Huarochirí, coligidos por Francisco de Ávila, por volta de 1598 e traduzidos do quéchua por Arguedas, em 1966, especialmente pela vontade andarilha dos animais lendários que afinal dão título ao romance; mas também nos fragmentos do diário do autor, interpolados no texto, diário que freqüentemente deriva para a memória e lança luz sobre o que talvez seja decisivo: a condição migrante do próprio narrador. Mesmo com o risco de cair na "falácia biográfica", parece-me inevitável aludir aos traumáticos deslocamentos que Arguedas sofreu e gozou desde menino: da casa-fazenda de seu pai e sua madrastra, dona de vastas terras que incluíam feudalmente servos índios, a pobres comunidades quéchuas que acolheram com amor o pequeno fugitivo, e a seguir o desorientado deambular por dezenas de povoados e cidades andinas, para terminar (omito muitas instâncias) numa Lima que ainda insistia em sua artificiosa linhagem hispânica e no mordaz desprezo pelos serranos. Não por acaso Arguedas se auto-definiu como um permanente forasteiro e elaborou sutis e angustiadas considerações sobre o que chamava o "forasteirismo", essa desassossegada experiência de ser homem de vários mundos, mas afinal de nenhum, e de existir sempre — desconcertado — em terra alheia.

Creio que à luz de seu romance final, em que é tão evidente a marca semântica da migração, pode-se reler toda a obra de Arguedas nessa mesma chave — que, curiosamente, nós, os críticos, temos pouco freqüentado. Efetivamente, quase não há texto arguediano que não aluda elipticamente a tal assunto ou o tematize de maneira explícita. Deste modo, caberia definir

a produção de Arguedas como — também — a gesta do migrante. Embora neste momento em que tudo é discurso, seja até de mau gosto referir-nos à realidade, parece-me que não é demais acrescentar que o fenômeno migratório — a par da violência — é o de maior relevo no Peru contemporâneo; uma migração interna do campo à cidade, em muitos casos compulsiva, que em menos de cinquenta anos converteu um país rural, com cerca de 65% de camponeses, em *outro* — urbano —, no qual a massa cidadina ultrapassa a quase incrível cifra de 70% da população.

Certamente, a condição do migrante não desloca as categorias étnicas de índio ou mestiço, mas de certo modo pode englobá-las, como a outras, em termos de um processo tanto individual como coletivo, no interior de um processo que situa o movimento, e por conseguinte a história e sua aprumada fluência, num primeiro plano. Afinal de contas, migrar é algo assim como ter nostalgia a partir de um presente que é ou deveria ser pleno das muitas instâncias e estâncias que se deixaram lá e então, um lá e um então que logo se descobre que são o aqui da memória insone mas fragmentada, e o agora que tanto corre como se aprofunda, verticalmente, num tempo espesso que acumula sem sintetizar as experiências do ontem e dos espaços que se deixaram atrás e que continuam perturbando com raiva ou com ternura.

É minha intenção dizer que a condição do migrante, embora se viva num presente que parece amalgamar os muitos trajetos prévios, é em certo ponto contrária ao afã sincrético que domina a índole do mestiço. De fato, nesta, a aposta mais enérgica é a favor da síntese dos seus encontrados ancestrais, como se percebe na figura paradigmática de Garcilaso, o Inca, verdadeiro fundador desta linhagem mesclada e sincrética, embora a verdade seja que essa desejada coerência quase sempre se desfia em conflitos tão soterrados como indelévelis; ao contrário, imagino que o migrante estratifica suas experiências de vida e que não pode nem quer fundi-las, porque sua natureza descontínua enfatiza precisamente a múltipla diversidade desses tempos e desses espaços, e os valores e imperfeições de uns e outros. A fragmentação talvez seja sua norma. No vasto e belíssimo cancionero andino, por exemplo, o migrante nunca confunde o ontem/lá com o hoje/aqui; ao revés, marca enfaticamente

uma e outra situação e normalmente as distingue e opõe, inclusive, quando a peregrinação foi de êxito: ainda neste caso a antiga terra de origem é drasticamente outra, e nela se aninham vivências ou mitos — no fundo, vivências míticas — que condicionam e perturbam, mas não se misturam ao presente e situam a atualidade na imperiosa ordem da necessidade, mas — quase sempre — muito longe do desejo.

Seria fácil, tratando-se de Arguedas, listar dezenas e dezenas de fragmentos em que sua indelével experiência infantil — quando, fugitivo do inabitável mundo dos *mistis*, internou-se nas comunidades indígenas — é explicitamente contraposta a seus transcursores pelas cidades, embora estas freqüentemente o entusiasmam e embora, o que é mais importante, somente a partir delas possa cumprir seus objetivos de reivindicação do indígena. Acrescento um dado óbvio. Aqui a migração tem seu sentido mais forte, porque a todos os distúrbios previsíveis junta-se o que nestas circunstâncias é fundamental: a passagem de uma cultura a outra, em mais de um sentido contrapostas, cujo signo maior é um bilingüismo que, mesmo se fosse simétrico — e quase nunca o é — produz uma aguda ansiedade pelo confuso hibridismo de lealdades e pragmatismos. Enfim, pela coexistência de competências lingüísticas desigualmente efetivas como que enraizadas numa memória que está despedaçada em geografias, histórias e experiências dissímiles que se intercomunicam, por certo, mas preservam com rigor seu vínculo com o idioma em que foram vividas. Arguedas costumava dizer que lhe era quase impossível expressar em espanhol o que havia experimentado em quéchua, desde suas relações com a paisagem andina a seus modos de sentir as pulsões primárias, como as do amor ou do ódio, tal como as conheceu em menino, com seus protetores nativos, em circunstâncias que nunca mais se repetiriam. É sintomático que a poesia de Arguedas esteja inteiramente escrita em quéchua.

Em todo caso, e para enganar o iminente risco de traçar as coordenadas de uma precária psicologia do migrante, prefiro perguntar-me — e sei que a resposta será tentativa — se a condição migrante funciona, como sem dúvida sucede com a do mestiço, como um locus enunciativo e se, a partir daí, gera-se um certo uso mais ou menos diferenciado da linguagem,

que poderia remeter à constituição de um sujeito desagregado, difuso e heterogêneo: o sujeito migrante.

Empregarei com abusiva liberdade as categorias de intertextualidade e dialogismo. Direi primeiro que ambas, que no fundo se solapam, exercem e operam uma vacilante mas confortável economia para quem fala, a partir de uma perspectiva mestiça: todas as palavras ingressam numa constelação feita precisamente para acolher as vozes múltiplas de seus ancestrais dialogantes, mas — obviamente — trata-se de uma operação que normaliza a dispersão originária num discurso mais ou menos autocentrado. Não digo que a língua do mestiço desproblematize a báscula que está em sua origem, mas sua política do idioma reitera o gesto sintético que funda a seu enunciante e opta por gerar essa fusão no nível da língua "culta" — fazendo-a porosa para resgatar a outra, ao menos parcialmente, ou operando (em caso extremo) uma tradução explícita ou subterrânea. Assim, trata-se de uma dupla agência lingüística: se na primeira os signos preservam sua filiação e funcionam com os intertextos que efetivamente lhes correspondem, dialogando conflituosamente com outros que não lhes são afins e que mantêm sua diferença, numa segunda instância — neste ponto, definidora — as duas ou mais séries lingüísticas ingressam num espaço mais dialético que dialógico e produzem pelo menos um efeito de conciliação harmoniosa que desemboca ou pode desembocar na configuração de uma voz monológica.

Gostaria de recordar como ilustração sumária, como narra Garcilaso, a reação de índios e espanhóis ante uma estranha pedra que guardava ouro em seu interior. Anota o Inca: "No Cuzco olhavam-na os espanhóis como coisa maravilhosa; os índios chamavam-na *buaca* que [...quer dizer...] admirável coisa."⁵ Embora brevíssimo, o texto consigna — de um lado — as duas vozes ancestrais: "coisa maravilhosa" e *buaca*, mas — de outro — o exercício da linguagem mestiça as unifica mediante a tradução da segunda como "admirável coisa", que é, de qualquer modo, sinônimo de "coisa maravilhosa", com o que se realiza plenamente o ideal de síntese, animador de todo projeto mestiço. É necessário advertir, entretanto, que o custo é muito alto: efetivamente, para obter esse resultado, foi preciso subtrair a *buaca* seu sentido sagrado, pois, do contrário — inútil dizê-lo —, a trabalhosa sinonímia teria

ficado drasticamente obturada. Quero insinuar: para que a fusão seja possível, ao menos um de seus termos deve adelgaçar suas diferenças, e desligar-se ou afastar-se dos intertextos que culturalmente lhe correspondem, para facilitar, deste modo, a produção da síntese.

Pois bem: creio que a linguagem enunciada valendo-se da posição do migrante é em parte similar à que acabo de caracterizar algo bruscamente, mas parece-me igualmente claro que entre ambas há, ao mesmo tempo, notáveis diferenças. Em primeiro lugar, interessa-me em particular uma coincidência fundamental: em um e outro caso, trata-se da produção de discursos encavalados em várias culturas, consciências e histórias; mas também, e sobretudo, enfatizo uma diferença decisiva: o discurso do migrante normalmente justapõe línguas ou socioletos diversos, sem operar nenhuma síntese que não seja a formalizada externamente, por aparecer em um só ato de enunciação. Assim, sublinho a dinâmica centrífuga do discurso migrante e sua reivindicação da múltipla vigência do aqui e do lá, do agora e do ontem, quase como um ato simbólico que, no próprio instante em que afirma a rotundidade de uma fronteira, está burlando-a e mesmo escarnecendo-a, mediante a fluidez de uma fala que se emite de qualquer dos seus lados e sempre de maneira eventual, transitória, repetindo a condição viajeira do sujeito que a diz. Naturalmente, este transporte implica a falta de um eixo centrado e fixo, ordenador de variáveis ou dissidências; ao revés, seu não-lugar é o que incita à dispersão de signos ubíquos, sem território estabelecido, ou com vários superpostos, que convocam, a partir de sua própria confusão, intertextos desordenados e vacilantes. Dito sem sutileza: se o sujeito mestiço busca rearmar sua perturbada ordem discursiva, submetendo-a à urgência de uma identidade tanto mais forte quanto se sabe quebradiça, o migrante como que deixa que se derrame sua linguagem, contaminando-a ou não, sobre a superfície e nas profundidades de uma deriva, em cujas estações se armam intertextos vulneráveis e efêmeros, descompassados, porque sua figuração primeira é a de um sujeito sempre deslocado. Atrever-me-ia a dizer, nesta perspectiva, que em um caso o sentido último é dialético — e talvez sua retórica interna seja sobretudo a da metáfora —, enquanto no outro, os termos seriam os do diálogo aberto e inconcluso,

Aquela estabelece sua eficiência na solidez de um espaço enclausurado no marco da similaridade, e esta, inversamente, na fragmentada mas contínua indeterminação do seu horizonte.

A natureza de tal continuidade, precisamente, torna difícil encontrar fragmentos breves que permitam observar o funcionamento deste tipo de discurso — que se adverte com nitidez, ao contrário, quando se trata de desenvolvimentos textuais mais vastos. Entretanto, extraio de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* a seguinte fala entre dois migrantes:

— Certo — dijo don Esteban [...] Quizás el evangélico de chim-bote es... ¿cómo ostí dice? ¿Desabridoso?

— Desabrido.

— Eso mismo, en quichua, más seguro dice *qaima*. Pero, diga ostí. Este desabridoso, *qaima*, hace conocer a profeta Esaías. Grandazo es [...] ⁶

Anoto apenas a persistência do espanhol anômalo (“desabridoso”), apesar de corrigido (“desabrido”); a afirmação da maior pertinência do quéchua (*qaima* é “mais seguro” que desabridoso/desabrido); e finalmente a abrupta irrupção do intertexto bíblico, não católico mas evangélico, em fonética quechuízada: Esaías por Isaías, em cuja definição, além disso, aparece um espanhol fora de lugar, desalojado: “é grandão” (em espanhol “grandazo es”). Sublinho que aqui, ao contrário do exemplo anterior, *qaima* não é propriamente matéria de tradução, e o termo quéchua não forma sinonímia com “desabrido”; e assinalo que o falante distingue pelo menos três níveis: embora saiba que “desabrido” é a forma correta, insiste em sua peculiar dicção (“desabridoso”), ao mesmo tempo que subordina ambas à palavra quéchua (*qaima*), que expressaria melhor o que quer dizer. Obviamente, esta preferência remete a um tempo-espaço anterior, a forma normalizada instala-se no presente, e a outra, em certo sentido intermediária, como que grafa o deslocamento do sujeito. A situação lingüística se dramatiza porque sua seqüência íntegra está vinculada à confusa novidade da mensagem da igreja evangélica: para o migrante quéchua trata-se de algo “desabridoso”, que em sua memória verbal tem um qualificativo mais forte (*qaima*),

embora não deixe de reconhecer que as palavras do profeta Isaías, ouvidas nas pregações, o comovem por sua intensidade.

É certo que nem tudo isso aparece plasmado de forma explícita no breve segmento que citei, mas talvez — apesar de sua vaguidão — ele sirva para entender a fragmentação de uma experiência e de uma linguagem que se situam quase indistintamente em diversos pontos e podem implantar-se neles — sem diluí-los — para exercer as funções identificadoras e lingüísticas que correspondem a sua condição errática e transumante.

Como o sujeito mestiço, o migrante é também, por certo, um sujeito social. Talvez com menos arraigo coletivo e com tradição menos solvente, tem, entretanto, como o outro, sua figura e texto fundadores: Guamán Poma de Ayala, *La nueva crónica y buen gobierno*, e de modo especial o intenso parágrafo à parte, “Camina el Autor”. Por outro lado, a força espetacular de sua atual presença urbana permite rever uma história que — por séculos — tem sido efetivamente a história de migrações sem fim, embora sobre ela não se tenha trabalhado suficientemente — e muito menos, lamentavelmente, na área específica da literatura. Bastaria o repto implícito em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* para instalar o sujeito migrante, sua linguagem e sistema de representações no centro de uma nova reflexão sobre o discurso andino — e não apenas andino. Teríamos de lembrar, em todo caso, que se Arguedas narrou em seu último romance a aventura de um povo quase inteiramente “transplantado”, e nele fez constar sua própria incerteza ante um “fervor” que transmutaria seus sentidos — sem modelo possível — ao imprevisível ritmo de inevitáveis avalanches, ele mesmo, poucos anos antes, publicou o que talvez fosse o seu primeiro poema, escrito em quéchua, como já se anotou, que é um hino-canção em homenagem à gesta do migrante.

Em “A nuestro Padre Creador Túpac Amaru”, cuja primeira edição é de 1962, Arguedas confere origem e legitimidade mítica a uma experiência histórica que, nessa época, já é evidente: a conquista de Lima, símbolo do Peru hispânico e hispanizante, por imensas multidões indígenas que fazem seu, com mais energia que violência, um espaço que sempre lhes

foi alheio e hostil. Com o ânimo que lhes vem de tempos antigos, os migrantes invadem a cidade, transformam-na profundamente e realizam a partir desse topos — paradoxalmente — a utopia milenar da “cidade feliz”. Cito a tradução ao espanhol dos versos de Arguedas:

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, e estamos apretando a esta enmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio [de corazón] como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega nunca.⁷

Certamente, o presságio de Arguedas não se cumpriu: a crua e extensa miséria impediu a realização do erguido ideal com que se sonhava, uma intensa e unânime felicidade social, mas foi, ao contrário, exata, a imagem de uma cidade aluvional onde convivem homens e mulheres dos quatro *suyos* — as regiões da cosmografia pré-hispânica — que cotidianamente realizam a múltipla façanha de preservar suas filiações de origem, de comunicar-se e de enriquecer com as experiências dos *outros*, agora vizinhos, e de assumir como própria — mas à sua maneira — uma modernidade que felizmente sempre tem, quando é autêntica, mais de um sentido, incluindo o prismático e desordenado da modernidade periférica. Poder-se-ia dizer, e com razão, transculturação em massa ou mestiçagem universalizada, mas ocorre que o migrante nunca deixa de o ser totalmente, ainda que se instale definitivamente em um espaço e o modifique à sua imagem e semelhança, porque sempre terá atrás de si sua experiência fundadora e uma quase imperturbável capacidade de referir a existência à natureza das estações e das fronteiras que teve de conhecer, para instalar-se num lugar que provavelmente tanto o fascina como o aterra.

Uma advertência final: embora, nesta aproximação preliminar, tenha insistido nas diferenças, interessa-me deixar claro que não tenciono formular uma dicotomia entre mestiço e migrante, e entre suas respectivas linguagens e inserções intertextuais, mas sim estabelecer duas posições de enunciação,

que às vezes podem e devem articular-se. Em todo caso, por agora, me entusiasma a idéia de cruzar em ida e volta o paradigma do mestiço e da transculturação, e seu modelo, em última instância sincrético, por um lado; com a movediça sintaxe do migrante e sua multicultura fragmentária, por outro. Talvez apenas com ambas as perspectivas — que por certo não excluem outras — nos será possível informar sobre a trama de uma literatura enredada, de um vasto e resvaladio discurso, de uma cultura que prolifera em variantes, de um universo plural e pluralizante, cuja única ordem talvez não seja outra senão o caos de uma criação (prazerosamente?) incompleta.

(*Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas*. RCLL, v.21, n.42, p.101-109, 1995.)

NOTAS

¹ O conceito é amplamente utilizado por RAMA, Angel em *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. Cf. especialmente p.38 et seq.

² O tema é tratado constantemente, embora com óbvias variantes, nos textos de Arguedas recolhidos por Angel Rama, em *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1975.

³ A bibliografia mais recente, apesar de não de todo satisfatória, aparece em ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edição crítica coordenada por Eve-Marie Fell. Madrid: Colección Archivos, 1990. Cf. meu livro *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973. Voltei depois muitas vezes sobre o tema.

⁴ GARCILASO de la VEGA, Inca. *Comentarios reales de los incas*. Estudo preliminar e notas de José Durand. Lima: Universidad de San Marcos, 1967. O episódio aparece no Tomo IV, Livro VIII, Capítulo XXIV, p.80-81. Trabalhei nesse texto em várias ocasiões. Cf. especialmente meu artigo "La invención de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a partir de una relación textual entre el Inca y Palma". In: ZAVALA, Iris (Ed.). *Discursos sobre la "invención" de América*. Amsterdam: Rodopi, 1992; e "El discurso de la armonía imposible", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIX, 38, (1993).

⁵ GARCILASO de la VEGA, op. cit. p.153.

⁶ Cf. LAUER, Mirko. *El sitio de la literatura*. Lima: Mosca Azul, 1989.

⁷ Cito pela recopilación póstuma (bilíngüe) das poesias de ARGUEDAS, José María. *Katatay / Temblar*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972. p.24-25.

UM ENSAIO SOBRE "LOS ZORROS" DE ARGUEDAS

Escrito sob a extrema tensão produzida pelo turvo e trágico desejo de morrer pela própria mão, em contenda com uma vontade de vida cada vez menos poderosa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹ representa a expressão mais incisiva das contradições que atormentaram José María Arguedas. Pessoais, estas contradições só se explicam, entretanto, em relação a conflitos de outra natureza: os da sociedade e cultura que Arguedas tencionou esclarecer e transformar. Seu romance póstumo é soma e síntese do dilaceramento dessa realidade e da consciência que a interpela, em busca de um sentido.

A SOCIALIZAÇÃO DO EU

Desde os seus primeiros contos, Arguedas aborda o problema da própria identidade, mas também desde esse momento inaugural entende que seu ser individual depende das relações de pertença ou de alheamento que possa estabelecer com o mundo. Daí que a pergunta "quem sou?" nunca chegue a formular-se independentemente de outra: "a que mundo pertenço?" Está claro que a segunda pergunta supõe uma convicção prévia, relativa à inevitável diversidade do lugar que habita: um espaço cindido no qual coexistem dois mundos internamente orgânicos e entre si opostos e mesmo contraditórios; e uma crença, igualmente prévia, acerca da possibilidade de optar por um ou outro, ainda que nessa opção intervenham forças não somente pessoais.

Trata-se, obviamente, do espaço andino — mais concretamente, do do Peru — que desde a conquista se bipartiu em um

pólo indígena e outro ocidental, diversos inclusive depois de haver convivido e interagido durante cinco séculos. Um fato biográfico² determina que Arguedas participe conflituosamente de ambos e decida aderir ao mundo indígena. Dos três contos de *Agua*,³ dois recriam imaginariamente essa opção sob a figura do menino que se confunde com os "comuneros" ou partilha com eles o cárcere, numa remota aldeia andina (I, 76; 113). O terceiro — "Warma Kuyay" — revela a inviabilidade desse projeto pessoal: ao filho de uma família *misti* não basta a vontade, nem seu fervoroso amor pelos quéchuas, para ser de verdade um índio autêntico, mas essa vontade e esse amor são mais que suficientes para confundir e fazer, no fundo, impossível sua pertença ao mundo dos *brancos*. A aventura simbólica do menino em busca de sua identidade, que é ao mesmo tempo a de um mundo onde realizá-la, termina tragicamente com a construção de uma metáfora imprevista: a do forasteiro condenado a viver "entre gentes a quem não quero, a quem não compreendo [...] sobre areais candentes e estranhos" (I, 12).

Nada pior, contudo, que enclausurar a leitura de *Agua* nos limites da autobiografia. Embora seja indubitável que seus três contos reconstroem o sentido da dramática infância de Arguedas, todos eles cumprem outras e mais transcendentais funções: por um lado, esboçam o que se poderia denominar a *personalidade cultural* de Arguedas como *personagem* que tanto representa como escreve; por outro, estabelecem as bases da imagem do mundo em que ocorre sua história. Trata-se de uma imagem dicotômica que opõe drasticamente o lado indígena ao lado ocidental do espaço peruano, como formalização primeira de uma contradição que ficará englobada, mas não resolvida, numa cadeia de contradições mais vastas e complexas. Outros grandes contrastes, como os que enfrentam as sociedades e culturas tradicionais da serra com as estrangeiradas da costa, como se adverte em *Yawar fiesta* (1941), e inclusive toda a nação com as forças do imperialismo, como acontece em *Todas las sangres* (1964), não só preservam em seu núcleo a beligerância original entre índios e *señores*, mas também — embora ampliada — a imagem de um mundo inevitavelmente cindido e conflitante.⁴

Frente a tais contradições, Arguedas insistirá em sua primeira opção, a favor do mundo indígena, não para se

confundir com ele, como o menino dos contos de *Agua*, mas para extraí-lo de sua clausura e fazê-lo dialogar com tudo o que o rodeia. Ainda que o símbolo do forasteiro continue ressoando na íntima nostalgia de não ter podido ser um índio entre outros índios, um novo símbolo vem ocupar o primeiro plano: tem a ver, em suas várias formalizações, com a missão de ser “um vínculo vivo, forte, capaz de universalizar-se, da grande nação cercada e da parte generosa, humana, dos opressores” (p.257). Desta maneira, o problema da identidade pessoal desliga-se de sua condição originária para instalar-se no instável e angustioso cruzamento de sociedades e culturas que uma longa história de desencontros terminou por separar, talvez para sempre. Assim, Arguedas tem de apostar em *outra* história.

Tal história diversa tem, entretanto, uma realidade precária: no fundo, apenas a de quem possa dizer, como Arguedas, que é “um indivíduo quéchua moderno [...], um peruano que orgulhosamente, como um demônio feliz, fala em cristão e em índio” (p.257). Assim posto, o problema da identidade pessoal desloca-se para o da identidade de todo um povo, e muda também — do presente ao futuro — o eixo temporal do tema: agora não se trata de saber quem é cada um, mas de mostrar numa figura simbólica, a do próprio Arguedas, o destino de uma nação. Com a *personalidade cultural* que modelou desde muito cedo, como angustiado *personagem* entre dois mundos, José María Arguedas assume o papel de representar a utopia do Peru como *nação quéchua moderna*, capaz de respeitar suas origens e de realizá-las plenamente, e capaz também de assumir e assimilar a riqueza da modernidade. Quase insensivelmente, o eu que buscava um mundo para poder ser, converte-se em um povo que para ser, para realizar sua identidade coletiva, tem de criar um mundo.

A CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO

Toda a obra de Arguedas postula a imagem desiderativa de um futuro em que a realidade coincidirá com os valores que o presente, tenazmente, nega. Trata-se da trabalhosa construção de um mundo novo, feito à semelhança da aventura cultural representada por Arguedas e com a força e os valores

sociais do povo indígena. "A nuestro Padre Creador Túpac Amaru", um hino-canção escrito em quéchua e logo traduzido em espanhol pelo próprio Arguedas, é a plasmação mais intensa do processo de fundação dessa nova realidade e da natureza profunda do mundo que se avizinha com incontido vigor.

O *baylli-taqui* expressa a voz plural dos índios contemporâneos. Arguedas os situa numa dimensão histórica: são os *runas* que conseguiram sobreviver à opressão secular e que agora invadem e começam a dominar as cidades que sempre lhes foram hostis; mas também os vê numa dimensão mítica: são os filhos de Túpac Amaru, o grande rebelde, e descendem através dele do Deus Serpente, o Amaru primordial. Este ancestral e a experiência histórica nas cidades permitem pressagiar a iminência do seu triunfo definitivo: não se trata, contudo, da vitória de um movimento social, embora certamente a suponha, mas, como se disse, da criação de um mundo cuja radical novidade não o impede de remeter ao antiquíssimo desígnio dos deuses andinos.

O caráter deste mundo ("o mundo será o homem, o homem o mundo, tudo à tua medida") (V, 233) invalida as dicotomias e os desencontros históricos e existenciais. Carece de sentido, efetivamente, a busca que significavam os contos de *Agua*; perde vigência o papel intermediador que permitia o diálogo entre o mundo indígena e a vertente justa e generosa do mundo ocidentalizado: agora todo o universo aparece unificado e adquire condição humana. A identidade do homem deixa de ser um enigma para converter-se em jubilosa certeza de plenitude. É a façanha dos índios modernos, que continuam dançando suas danças antigas e cantando em seu idioma canções que vêm de longe, mas que também aprenderam a língua de Castela e sabem como funcionam as máquinas, para forjar uma história que, no fundo, é uma cosmogonia (V, 231).⁵

ENTRE A REALIDADE E A UTOPIA

"A nuestro Padre Creador Túpac Amaru" traça poeticamente a grande utopia andina. Embora surja, obviamente, de constatações histórico-sociais, o vigor da imagem utópica não se funda em instâncias verificáveis, mas, antes, em sua

coesão interna e na apelação a uma ética do mundo e da história. Sobretudo, é produto de uma fé. Por isso, quando Arguedas muda de código artístico e enfrenta o assunto do mundo futuro com os atributos do romance realista, a índole do pensamento utópico tem de variar, precisamente para encontrar um alicerce verificador, ainda que, ao mesmo tempo, a têmpera da utopia modifique, pelo menos em parte, a natureza do texto romanesco.

É o caso de *Todas las sangres*, romance publicado em 1964, dois anos depois da aparição de "A nuestro Padre Credor Túpac Amaru". Como romance social, destinado a esclarecer os conflitos de classe e etnia que angustiam o mundo andino, oferecendo ao mesmo tempo valorações ideológicas sobre as forças em contenda, *Todas las sangres* não pode desprender-se das normas do realismo e — conforme dissemos — tem de construir seus significados mediante um vínculo verificador entre a representação romanesca e a realidade que evoca.⁶ Dentro destes parâmetros, *Todas las sangres* esboça uma imagem do Peru como um espaço complexo, onde combatem pelo menos quatro projetos sociais: o do imperialismo, o da burguesia nacional — às vezes nacionalista —, o dos latifundiários feudais ou semifeudais e o do campesinato indígena. Arguedas imagina que serão os índios, como portadores dos valores andinos, tanto tradicionais como modernos, que irão impor finalmente seu projeto.⁷

Essa conclusão não pode formalizar-se com os atributos do realismo: corresponde, como em *haylli-taqi*, a uma dimensão muito mais utópica do que histórica. Por isso os trechos finais do romance quebram a natureza do relato que os precede e abrem o texto ao simbolismo mítico. Por um lado, com efeito, o protagonista assume a condição de herói fundador, cuja morte, como a do "pai criador Túpac Amaru", é um ato de redenção que garante seu triunfo e o dos seus. Por outro, a iminência desse triunfo não se funda tanto em fatos sociais, embora estes sejam mencionados, quanto em acontecimentos cósmicos: o novo mundo se anuncia com o "soar de grandes torrentes que sacudiam o subsolo, como se as montanhas comessem a caminhar [...], como se um rio subterrâneo comesse a crescer" (IV, 455-456). O estrondo, que se escuta nos pontos mais longínquos e que coincide com a morte do herói, remete à consciência indígena das

grandes transformações histórico-sociais como cataclismas que destroem um mundo e criam outro qualitativamente diverso.

MITO, ROMANCE E AUTOBIOGRAFIA

A escritura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* traça relações múltiplas com toda a obra anterior de José María Arguedas, mas de imediato alude, de modo paradoxal, àqueles textos que, como "A nuestro Padre Creador Túpac Amaru" e *Todas las sangres*, parecem contradizer o sentido trágico do romance póstumo. Parece, efetivamente, que a fé entusiástica que sustenta a ambos, e a muitos outros escritos de Arguedas, cinde-se na representação romanesca da caótica e degradada realidade de Chimbote e na inútil luta contra a morte, narradas nos "diários" e nas cartas de despedida que se incluem no romance. Deste modo, dois extratos de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, os capítulos ou "fervores", que constituem sua matéria propriamente romanesca, e os fragmentos autobiográficos se contrapõem, pelo menos numa primeira leitura, ao significado triunfal das outras obras de Arguedas. O terceiro extrato do texto, mítico, que recupera e utiliza a antiga mitologia de Huarochiri,⁸ pode ser lido na mesma clave de esperançosa fé no futuro.

De fato, os "zorros" cumprem com alegria sua tarefa secular de se comunicar com os povos de cima e de baixo, com a serra e a costa, confiados em seu poder e certos de coincidir com a ordem primordial do mundo: por isso, o tempo não tem mais que um sentido aleatório, e a realidade é apenas um dado contingente. Sabem que seu tempo é outro e sua realidade diversa e que em seu ir e vir estão tecendo a urdidura de um mundo que também é outro e diverso. Suas palavras misteriosas, suas danças simbólicas, suas transfigurações aparentemente gratuitas são símbolos de sua força e presságios do que virá. Por outro lado, os "zorros" reafirmam, com a convicção do mito, a vontade arguediana de ser ele próprio uma nova figuração do vínculo que, surgindo do povo índio, enlaça os homens que participam dos valores universais da cultura quéchua. Poder-se-ia dizer, então, que Arguedas assume a condição de um *zorro moderno*, que realiza em si mesmo essa missão intercomunicadora, à espera de que a

radical unidade do novo mundo converta o vínculo (vínculo capaz de universalizar-se, dizia Arguedas) na própria matéria de um cosmos humanizado.

Ocorre, entretanto, que o que mostra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nos capítulos ou "fervores" que formam a trama propriamente romanesca do texto, os quais sempre repetem imagens de degradação e de morte, é a face inversa da mensagem dos "zorros": a comunicação entre o acima e o abaixo produz-se, com efeito, mas em condições que negam e até escarnecem o ideal humano representado por esses personagens mitológicos. A antiga e esplêndida cultura da solidariedade é destruída pelo imperativo da competitividade individualista, assim como o respeito religioso pela natureza fica destronado pela urgência capitalista de explorar sem medida seus recursos, de tal maneira que os migrantes andinos, caídos na engrenagem de uma modernidade aberrante, mal podem preservar os valores do seu mundo originário. Em outras palavras: a realidade verificável afirma a vigência da intercomunicação simbolizada pelos "zorros", mas lhe confere um sentido totalmente contrário; é, antes, ocasião de envilecimento e alienação. É como se a história concreta zombasse da utopia e do mito. Algo similar acontece nos "diários". Neles, efetivamente, as afirmações mais entusiastas aparecem internamente escavadas pela certeza do suicídio de quem as escreve.

O SENTIDO DAS CONTRADIÇÕES

El zorro de arriba y el zorro de abajo é um texto íntimo e essencialmente contraditório, e o é não porque esteja inacabado ou lhe falte polimento, como demonstra a apreciável quantidade de elementos narrativos que ficam soltos ao longo de todo o relato, mas — muito mais profundamente — porque é a reprodução mais fidedigna de inumeráveis contradições que nem a realidade nem o pensamento de Arguedas conseguiram jamais resolver. Num paradoxo, o mais alto interesse e o valor mais elevado do último romance de Arguedas não deriva do fato de ser trágico, mas de ser o mais autêntico testemunho dessas contradições não resolvidas e de se configurar, como obra de arte, na realização minuciosa e

a um vasto complexo de contadições, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* deve ler-se, efetivamente, como um texto literário cuja coesão — paradoxal, por certo — provém de sua condição em si mesma contraditória.

Desta perspectiva de leitura, é possível definir a tradição em que se insere *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. A esse respeito, é necessário lembrar que desde a conquista um importante setor da literatura latino-americana se realiza mediante uma complexa operação ideológico-artística que relaciona dois ou mais universos social e culturalmente diversos e mesmo opostos. As crônicas que há séculos tratavam de informar sobre a América, a partir da consciência européia e para ela, assim como vários testemunhos indígenas que tencionavam compreender o mundo dos conquistadores, funcionam como uma vigorosa matriz cultural: dela surgem, reproduzindo similares conflitos socioculturais, sistemas literários como a gauchesca, o indigenismo, o negrismo, o romance do nordeste brasileiro, o realismo mágico, o testemunho. Com peculiaridades mais ou menos agudas, todas estas literaturas se identificam, na medida em que se produzem na interseção de sociedades que, em caso extremo, obedecem a diferentes modos de produção, e em outros — os menos agudos — a desenvolvimentos históricos desiguais, e também no cruzamento de diferentes culturas que podem distanciar-se pela diversidade de línguas e mesmo pela índole escritural ou ágrafa de suas manifestações. Os processos de produção destas literaturas — e os textos resultantes — reproduzem as contadições que lhes dão origem. Costumam ser esclarecedoras metáforas da desmembrada realidade da América.

Com maior nitidez que em outros espaços americanos, na área andina coexistem e contendem formas de organização social e tradições culturais definitivamente dissímiles: da comunidade indígena ao capitalismo transnacional, no primeiro campo, e da cultura oral quéchua (ou aimará) à cultura ocidental de raiz hispânica, no segundo. Em relação ao Peru, José Carlos Mariátegui havia afirmado que:

...o problema da unidade é muito mais profundo porque aqui não há que resolver uma pluralidade de tradições locais ou regionais, mas uma dualidade de raça, de língua e de sentimentos,

nascida da invasão e conquista do Peru autóctone por uma raça estrangeira que não conseguiu fundir-se com a raça indígena, nem eliminá-la, nem absorvê-la.⁹

A heterogeneidade persiste — e este é o maior signo de sua profundidade — em que pese a crescente intercomunicação entre os estratos que a constituem. Arguedas indicou a resistência do mundo indígena, sua capacidade de modificar-se sem perder sua identidade:

A vitalidade da cultura pré-hispânica ficou comprovada na capacidade de mudança, de assimilação de elementos alheios. A organização social e econômica, a religião, o regime da família, as técnicas de fabricação e construção dos chamados elementos materiais da cultura: tudo mudou desde os tempos da Conquista, mas permaneceu, através de tantas mudanças importantes, diversa da ocidental.¹⁰

A persistência do mundo indígena frente ao que começou a se construir na conquista e se desenvolveu desde então sob impulsos e modelos ocidentais, gera a constituição de nacionalidades traumaticamente desmembradas e cindidas. Certamente não se repetirá o sistema colonial, em que coexistiam uma “república de índios” e outra “república de espanhóis”, mas ambas — sem dúvida — terminarão rumando por caminhos próprios e diversos, inclusive nos momentos de mais intensa intervinculação. O indigenismo andino instala-se no núcleo desta diversidade conflituosa. Ao fazê-lo, assume a velha tradição cronística e se relaciona com o processo das literaturas latino-americanas, que fazem da heterogeneidade social e cultural sua verdadeira matéria e seu verdadeiro sentido.

O romance indigenista surge da consciência “criolla” acerca da profunda heterogeneidade andina. Produzido na cidade por intelectuais quase sempre inscritos nas camadas médias provincianas e radicalizadas, o romance indigenista atualiza os atributos da modernidade ocidental, para revelar, compreender e transformar o mundo indígena. Sem entrar em detalhes,¹¹ o processo de produção do romance indigenista se define pela atribuição à versão andina da modernidade ocidental de sua instância produtiva, dos textos resultantes e de todo o seu circuito de recepção. O referente, ao contrário, corresponde

ao mundo indígena. Assim, pode-se dizer que o romance indigenista é uma complexa operação transcultural que interpreta a especificidade do mundo indígena, a partir de uma perspectiva que lhe é alheia e com recursos culturais que tampouco lhe pertencem. Daí que ler um romance indigenista supõe considerá-lo quase como um ato de tradução que transporta a códigos modernos os que dominam, na realidade, a vida do referente indígena. No melhor indigenismo, contudo, o referente perde a passividade de simples objeto e atua transformando algumas instâncias do processo cultural que tem por missão enunciá-lo.

A obra de José María Arguedas instala-se, sem dúvida, neste contexto, cujos limites mais extensos são os das literaturas latino-americanas social e culturalmente heterogêneas, e os mais próximos, os do indigenismo. É próprio de Arguedas, entretanto, extremar e aprofundar os conflitos destes processos culturais, assumindo com rigor suas difíceis e instáveis condições de produção e reproduzindo-as na urdidura de seus textos. Assim se explica que *Los ríos profundos* tenha uma estrutura lírica que remete à música andina ou que, como já se mencionou, *Todas las sangres* quebre sua norma realista para dar ingresso ao mito e à utopia andinos. Deste modo, os textos arguedianos são internamente heterogêneos e neles coexistem, em múltiplos estratos, forças de filiação diversa e mesmo contraditória. Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* os componentes andinos são de tal magnitude e exercem tão decisivas funções que é legítimo pensar que nesse romance, pela primeira vez, a racionalidade indígena é a portadora da modernidade.¹²

A mensagem dos "zorros", com sua remissão ao discurso mítico originário e com seu compromisso com o futuro utópico, tem, assim, de entrar em contradição com a observação do presente real, o da vida social de Chimbote, que Arguedas examinou, em certos momentos, com procedimentos e metodologia de antropólogo.¹³ Por isso, embora em um nível bem mais complexo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* repete algumas características de *Todas las sangres*. Aqui também uma fé sem fissuras na iminência do futuro desejado opõe-se dramaticamente à constatação de que a história real discorre pelo caminho contrário, atrasando dia a dia esse porvir de júbilo e plenitude e tornando-o quase impossível. Homem de

dois mundos e vínculo entre eles, Arguedas não pode deixar de ouvir a voz do mito — cujo sentido compartilha — nem tomar como óbvias as lições que a história lhe impõe: faz competir, no espaço do texto, as racionalidades que sustentam ambas as visões, e nesse combate o próprio narrador fica envolvido, embora preserve sempre sua adesão primeira como uma obstinada esperança que, apenas com sua vigência, condena a realidade que a nega e escarnece.

A APOSTA FINAL

Em mais de um sentido, inclusive no literal, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* é um romance inconcluso e — por isso mesmo — aberto. Esta condição permite que o leitor, após reconhecer os conflitos que proliferam no texto e a contradição básica que o constitui, advirta a ressonância de significações que se instalam no silêncio do não dito. Efetivamente, a morte do narrador não conduz somente à desolação frente à terrível tragédia pessoal de Arguedas,¹⁴ mas também à interpretação desse fato atroz como um signo silencioso que permeia, a partir do seu irredutível mistério, todo o discurso que a precede e a anuncia.

Está claro, de imediato, que Arguedas encontra em sua morte, como havia encontrado em sua vida, dimensões representativas de situações e valores transpessoais. Se o menino forasteiro é a metáfora de um povo em busca de sua identidade, e se o homem maduro se auto-assume como mostra irrefutável de que é possível unir a nação indígena à parte generosa da sociedade opressora, e por esse caminho alcançar a universalização dos paradigmas quéchuas, é legítimo admitir que a morte pela própria mão — respeitando-se escrupulosamente a radical intimidade dessa decisão surpreendente — adquire uma ressonância que excede o âmbito do individual. Não por acaso, desde *Agua*, Arguedas havia socializado as instâncias essenciais do seu viver. Em 20 de agosto de 1969, escreve o seguinte:

...Talvez comigo comece a encerrar-se um ciclo e a abrir-se outro no Peru e no que ele representa: fecha-se o da calandra consoladora, do açoite, da arriaria, do ódio impotente, dos

fúnebres "levantes", do temor a Deus e do predomínio desse Deus e de seus protegidos, seus fabricantes; abre-se o da luz e da força libertadora, invencível, do homem do Vietnã, o da calandra de fogo, o do deus libertador. Aquele que se reintegra. Vallejo era o princípio e o fim [...] E esse país onde estão todas as classes de homens e naturezas, eu o deixo, enquanto ferve com as forças de tantas substâncias diferentes que se revolvem para transformar-se ao cabo de uma luta sangrenta de séculos, que começou a romper deveras os ferros e trevas com que os mantinham separados, reprimindo-se. Despeçam-se em mim de um tempo do Peru cujas raízes estarão sempre chupando suco da terra para alimentar os que vivem em nossa pátria, onde qualquer homem não aguilhoado e embrutecido pelo egoísmo pode viver, feliz, todas as pátrias (p.245-246).

Arguedas assume explicitamente sua morte como signo da transformação essencial da sociedade peruana: anuncia o fim de todo um ciclo, o do sofrimento e da opressão, o do isolamento de homens e povos separados por "ferros e trevas", uns e outros condenados a negar a plenitude universal da terra que habitam; e o começo de outro, o tempo de libertação e de justiça, realização esplêndida dos valores antes negados e agora — por fim — integrados na multiplicidade feliz de "todas as pátrias". A aventura cultural de Arguedas, "demônio feliz [que] fala em cristão e em índio" (p.257), se transpõe a uma dimensão maior: é a própria natureza da nova ordem que anuncia a morte do escritor.

Em vários textos anteriores a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas desenvolve uma peculiar concepção da morte. Em *Los ríos profundos*, a morte dos colonos infectados pelo tifo fortalece os sobreviventes, permite-lhes empregar em seu benefício a mitologia dos opressores, transformando-a substancialmente, e afinal vencer a peste com rezas e canções (III, 201-203). Em "La agonía de Rasu-Ñiti", a morte do *dansak* é ocasião privilegiada para afirmar a integração do homem com a natureza e com os deuses, e a vigorosa persistência da cultura quéchua, na dança renovada do jovem bailarino que não só sucede o mestre mas se transforma nele: "Era ele, o pai Rasu-Ñiti, renascido, com tendões de animal tenro e o fogo do Wamani, sua corrente de séculos adejando." A continuidade desembaraçada da dança subtrai à morte qualquer conteúdo trágico ("por *dansak* o olho de ninguém chora") (I, 209).

e a converte em ritual prazeroso que assegura a renovada e infinita vitalidade dos homens instalados produtivamente nessa tradição. Em *Todas las sangres*, como se disse, a morte de Wilka é também despojada de sua tragicidade (trata-se apenas de “a mortezinha, a pequena morte”) (IV, 455) porque nela reside a força redentora que terminará por transformar o mundo, fazendo-o à imagem e semelhança dos ideais pelos quais o herói se sacrifica, com alegre exaltação.

Assim, para Arguedas, a morte não é término e desaparecimento, nem expressão da fatal finitude humana; ao contrário, é instância de renovação e continuidade, de certa maneira vinculada ao ritmo da vida cósmica. Representa a definitiva abertura do ser pessoal para a multidão dos homens que continuam seu trabalho terreno. Por vezes, é, além disso, senha de redenção, mudança da negatividade do mundo, por obra do herói, em plenitude afirmativa. Dentro deste contexto deve-se ler o silêncio que se expande no final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Como o *dansak* Rasu-Ñiti — há que se lembrar que os “zorros” são dançantes — e como Demetrio Rendón Wilka, Arguedas instala sua morte na corrente de um tempo que não se detém: “sou”, escreve pouco antes de morrer, “invulnerável como todo aquele que viveu o ódio e a ternura dos runas” (p.245).¹⁵ O paradoxo da invulnerabilidade de quem anuncia seu iminente suicídio só se explica dentro da racionalidade mítica expressa nos textos de Arguedas, sempre em contenda com outra, se preferirmos, “científica”, e compromete o leitor, no caso concreto de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Efetivamente, o romance pressupõe que o itinerário do narrador, que como novo *zorro* põe em contato os diversos mundos coexistentes em Chimbote, cuja função simbólica, relativamente ao Peru, é óbvia, será repetido pelos leitores, e estes, enriquecidos por essa experiência múltipla, poderão vencer o egoísmo e realizar os ideais que presidem a utopia arguediana.¹⁶

Entretanto, uma vez que a realização do mundo novo não pode desligar-se de sua condição objetiva, precisamente a dimensão imanejável a partir da vontade humana, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* propõe um segundo nível mítico, já não referido ao insólito poder vivificador da morte individual, mas, numa ordem ainda mais complexa, ao trânsito de um mundo a outro, entendido muito mais como uma brusca substituição de

realidades do que como um processo transformador. De fato, repetidamente, o texto adverte que a realidade por ele representada parece "ferver" ao calor de suas agudas e insuperáveis contradições, à espera de converter-se, mediante essa ebulição, em outra matéria, qualitativamente diversa. A passagem de um estado a outro é, da perspectiva da história, mas da história pensada em termos quéchuas, um *pachacuti*, um cataclisma que tanto destrói um mundo como constrói outro. Incorporado a essa história mitológica, de dimensões e ressonâncias cósmicas, o suicídio de Arguedas é também parte da liquidação de um universo e fator construtivo de outro. As extremas tensões de sua linguagem,¹⁷ finalmente vencida por um silêncio que *diz* significados relativos à emergência do novo mundo carente de palavra, são a expressão literalmente agônica do instante sagrado em que surge da morte e do caos final uma vida — que é também um cosmos — de imperturbável perfeição.

(*Un ensayo sobre "Los Zorros" de Arguedas. In: El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica Eve-Marie Fell. Madrid: Alianza, 1990. p.296-306.*)

NOTAS

¹ Buenos Aires: Losada, 1971.

² Cf. ZELA, Mildred Merino de. Vida y obra de José María Arguedas. *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 13-14, dez. 1970.

³ As citações dos textos de Arguedas, exceto no caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, referem-se a suas *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983. Mencionam-se o tomo e a página entre parênteses.

⁴ Pode-se encontrar uma descrição desse processo no meu artigo "El sentido de la narrativa de Arguedas", na *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 13-14, dez. 1970, reproduzido em LARCO, Juan (Ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Havana: Casa de las Américas, 1976.

⁵ A poesia de Arguedas não tem sido estudada. Uma primeira aproximação em "Arguedas, poeta indígena". In: LARCO (Ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p.169-176.

⁶ Cf. Mesa redonda sobre *Todas las sangres*. Lima: IEP, 1985. Nessa ocasião (junho de 1965), Arguedas disse: "Se não é (*Todas las sangres*) um testemunho, então vivi por gosto, vivi em vão ou não vivi." Referia-se às objeções relativas à inverossimilhança do quadro social apresentado no romance.

⁷ Cf. ESCOBAR, Alberto. *La guerra silenciosa de Todas las sangres*. In: LARCO (Ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p.289-300; e o capítulo V do meu livro *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

⁸ Arguedas traduziu as narrações quéchuas recolhidas por volta de 1598 por Francisco de Ávila, sob o título *Dioses y bombres de Huarochirí*. Lima: IEP, 1966.

⁹ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 9.ed. Lima: Amauta, 1959. p.178.

¹⁰ "El complejo cultural del Perú". In: *Formación de una cultura nacional indoeuropea*. Seleção e prólogo de Angel Rama. México: Siglo XXI, 1975. p.2.

¹¹ Cf. meus artigos sobre indigenismo coligidos em *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

¹² Cf. o excelente estudo de LIENHARD, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca*. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas. Lima: Tarea Latinoamericana Editores, 1981.

¹³ Algumas das entrevistas gravadas por Arguedas, com pessoas que depois seriam personagens do seu romance, foram publicadas como apêndice no livro citado na nota anterior.

¹⁴ É absolutamente injustificável afirmar, como o faz Mario Vargas Llosa, que o suicídio de Arguedas "inflige uma chantagem ao leitor", em seu artigo "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLVI, p.110-111, jan./jun. 1980.

¹⁵ Cf. VOKRAL, Edita. Arguedas como "dansak" en la lucha por la cultura andina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, X, p.20, jul./dez. 1984.

¹⁶ Cf. LIENHARD, Martin. La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, VI, 12, jul./dez. 1980.

¹⁷ O melhor estudo sobre a linguagem do último romance de Arguedas é o de ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o la utopía del lenguaje*. Lima: IEP, 1984.

P

A

3

R

T

E

O INDIGENISMO

O INDIGENISMO E AS LITERATURAS HETEROGÊNEAS SEU DUPLO ESTATUTO SOCIOCULTURAL

Nos últimos anos tem-se insistido, a partir de perspectivas nem sempre coincidentes, na urgência de se adequar os princípios e métodos do nosso exercício crítico às peculiaridades da literatura latino-americana. Trata-se, em termos gerais, da "necessidade de auto-interpretação" invocada por Mario Benedetti,¹ ou, se quisermos ser mais enfáticos, do requisito de fundação de uma crítica verdadeiramente latino-americana.² Nesta oportunidade, não se pretende determinar a validade científica e social de um projeto tão obviamente complexo e arriscado, e entretanto essencial para o desenvolvimento de nossa crítica, mas, apostando a favor da sua legitimidade, pretende-se mostrar uma de suas possibilidades de realização: a que se relaciona com o tratamento crítico das literaturas sujeitas a um duplo estatuto sociocultural.

Em fins da década de vinte, profundamente comprometido então na polêmica sobre o indigenismo,³ José Carlos Mariátegui advertiu a urgência de se construir um sistema crítico capaz de informar sobre as literaturas heterogêneas. Quase ao iniciar "El proceso de la literatura peruana", último dos seus *Siete ensayos...*, Mariátegui afirmou:

O dualismo quéchua-espanhol ainda não resolvido faz da literatura nacional um caso de exceção, que não é possível estudar com o método válido para as literaturas organicamente nacionais, nascidas e crescidas sem a intervenção de uma conquista.⁴

Sem dúvida, o julgamento de Mariátegui é extensivo a outras literaturas latino-americanas e pode esclarecer não só as rupturas provenientes da conquista, naqueles casos em que o estrato nativo não foi liquidado pelo impacto da metrópole, mas também outras formas de heterogeneidade como, por exemplo, as que surgem da implantação do regime escravista na América Latina. O indigenismo das nações andinas, o negrismo centro-americano e caribenho, mas também, de certo modo, a literatura gauchesca do Rio da Prata, e a ligada ao conceito do "real maravilhoso" podem entender-se como variáveis do fenômeno que preocupava José Carlos Mariátegui. Em todos esses casos trata-se de literaturas situadas no conflituoso cruzamento de duas sociedades e duas culturas.

Lamentavelmente, a linha de reflexão proposta por Mariátegui não foi seguida pela crítica posterior, neste como em outros aspectos. Só em anos muito recentes, e sem que se possa determinar a influência direta de Mariátegui, renovou-se o interesse pela heterogeneidade sociocultural de alguns setores básicos da nossa literatura — heterogeneidade que apenas se suspeitava por trás do termo já tão vazio de mestiçagem. Os estudos de Agustín Cueva sobre *Cien años de soledad*, em 1974, de Noé Jitrik sobre *El reino de este mundo*, em 1975, de Angel Rama sobre a obra de José María Arguedas, em 1976, representam, precisamente, o reflorescimento dessa perspectiva.⁵ Nela gostaríamos de inscrever estas notas.

Na delimitação de seus campos e tarefas, na hierarquia dos seus objetivos científicos, a história literária costuma privilegiar o conceito de nação e seus derivados. Embora às vezes se trate de um pressuposto não reflexivo, que além disso está submetido aos sempre confusos vínculos entre nacionalidade e cultura, o uso da idéia de literatura nacional parece garantir a constituição de um corpus relativamente autônomo e homogêneo e de uma tradição mais ou menos unitária e coerente. A literatura nacional seria um espaço criticamente inteligível.

Entretanto, nem sempre é assim. O conceito de literatura nacional está constantemente submetido a uma dupla e contraditória objeção: se, a partir de determinadas perspectivas, pode-se julgá-lo excessivamente amplo, pois deixa de examinar as variantes intranacionais, de outros pontos de

vista, certamente opostos, pode ser percebido, antes, como uma categoria demasiado analítica, incapaz — por isso — de conformar uma totalidade suficiente.

No que se refere à aptidão de se delimitar um campo literário verdadeiramente inteligível, Ernest Robert Curtius alertava enfaticamente sobre o perigo de uma fragmentação nacional atomizante: "a literatura européia só se pode ver como um todo", dizia em sua *Literatura européia e Idade Média latina*.⁶ Para Curtius, o distintivo nacional, concretamente referido à literatura da Europa, rompe arbitrariamente a compacta unidade de um sistema cultural cujas fronteiras são mais amplas e diversas que as esboçadas num mapa político. A esse respeito, teríamos de recordar as objeções de Curtius às interpretações estilísticas de Dámaso Alonso e sua negação de conceder relevo ao "específico" de certos textos que reproduzem, ao contrário, pela via dos tópicos, um cânone genérico e totalizante.⁷ Os tópicos seriam a expressão mais visível do sistema literário do Ocidente, e este se constituiria como o único horizonte epistemologicamente legítimo para o conhecimento das unidades que o conformam e realizam.

Direta ou indiretamente, esses problemas estão ligados à pretensão de conceber, nas pegadas de Goethe, uma literatura universal. Embora já se saiba que a afirmação de uma literatura universal é mais desiderativa que real, e embora também seja fácil reconhecer nela uma abusiva absolutização da ordem literária do Ocidente, o que marca o signo colonialista destas reflexões, é certo que, através da categoria mais ampla, coloca-se em questão a validade das categorias menores. Nesta perspectiva, a literatura nacional seria, pois, um falso objeto de conhecimento, ou se preferirmos, um recorte equivocado do objeto autêntico, sempre mais vasto, e suporia igualmente a vulnerabilidade dos conhecimentos derivados do seu emprego, por parte da crítica e da história da literatura.

No âmbito da literatura latino-americana, o problema pode ser colocado em termos similares: também aqui o conceito de literatura nacional está sujeito à pressão de categorias maiores, regionais ou sub-regionais, que cada vez mais adquirem um peso maior de realidade verificável. Sem necessidade de remontar-nos às primeiras afirmações sobre a unidade da literatura latino-americana, em boa parte correlatas ao

pensamento político de Bolívar, é possível recordar, numa perspectiva mais próxima, a polêmica sobre o "traço predominante" da nossa literatura, e em especial, do nosso romance.⁸ As idéias então expostas devem entender-se dentro da dinâmica tendente a encontrar a chave que permita a compreensão unitária da literatura da América Latina.

Muito mais recentemente, com maior e melhor apoio histórico-crítico, Roberto Fernández Retamar e Antonio Candido insistiram neste tema. Fernández Retamar assinalou a existência de pelo menos "três etapas de intercomunicação" regional: o romantismo, o modernismo e a vanguarda, que ocasionariam a unidade mais sólida forjada pela narrativa hispano-americana, ao mesmo tempo que Candido, em outra perspectiva, pôde detectar, a partir da década de vinte, o surgimento de uma "causalidade interna" no processo de nossas literaturas e no desenvolvimento da literatura latino-americana em seu conjunto.⁹ Segundo esse ponto de vista, as literaturas latino-americanas ficam englobadas — embora não necessariamente indiferenciadas — no sistema total da literatura da região. Tal sistema seria a categoria idônea para a captação do significado das unidades menores.

O legítimo rumo de ampliação, que está implícito na afirmação da literatura latino-americana como estrutura coerente, opõe-se à interpretação da nossa literatura como simples agência da literatura do Ocidente, caso em que se trataria de um falso sistema, insuficiente, em última instância, e se opõe também, se é cabível, à extensão proposta por Luis Alberto Sánchez, para quem — misteriosamente — a literatura da América Latina forma unidade com a norte-americana.¹⁰

Mas o conceito de literatura nacional não só se discute pela necessidade de recorrer a categorias mais amplas e de maior aptidão explicativa: discute-se igualmente a partir de uma visão oposta, por constituir uma ordem demasiado extensa para informar sobre os fatos que ocorrem nos limites da literatura de determinado país. No horizonte destes requisitos podem encontrar-se as colocações marxistas sobre a coexistência de uma cultura da classe explorada e outra da classe exploradora, coexistência que cinde de parte a parte a área da literatura de uma nação. Algo similar pode-se dizer relativamente ao deslinde — este sempre ambíguo — entre "literatura culta" e "literatura popular".

do marco da literatura latino-americana hipotético-dedutivo, Alejandro Losada propôs a criação de três sistemas literários: o realista, o naturalista e o objetivista, que corresponderiam mais à práxis social de sociedades diferenciadas do que à estrutura geral da sociedade americana, e que disporiam, por isso mesmo, de uma margem muito ampla de autonomia. Naturalmente, essa criação, que percorre toda a estrutura maior, estaria sempre presente no interior de cada literatura nacional.¹¹ As categorias apresentadas até aqui — o sistema nacional, a criação em uma estrutura maior e sua fragmentação em sistemas menos amplos — não têm por que ser contraditórias. Com tratamento dialético poderia informar sobre a coesão e o funcionamento do processo real de nossas literaturas. É importante advertir que em todas elas busca-se um grau suficiente de homogeneidade, pressupondo-se que esta é a condição indispensável para a conformação de um sistema passível de esclarecimento crítico: efetivamente, mesmo as literaturas provenientes de grupos sociais em pugna correspondem a uma estrutura social que, não por ser estratificada, deixa de ser única e total.

HOMOGENEIDADE E HETEROGENEIDADE: ALGUNS CASOS

Nem toda literatura supõe, entretanto, a categoria de homogeneidade. Através de uma análise simples do processo literário — que permita distinguir a produção, o texto resultante, seu referente e o sistema de distribuição e consumo — pode-se precisar a distância que separa as literaturas homogêneas das heterogêneas e determinar, conseqüentemente, as variações no tratamento crítico que lhes corresponde.

A mobilização de todas as instâncias do processo literário dentro de uma mesma ordem sociocultural determina o surgimento de literaturas homogêneas, como se observa — exemplarmente — em setores muito importantes da narrativa peruana e chilena dos anos cinquenta. Os relatos de Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro, em parte os de Carlos Eduardo Zavaleta, no caso do Peru, e os de José Donoso ou

Jorge Edwards, no caso do Chile, colocam em jogo perspectivas próprias de certos setores das camadas médias urbanas, empregam os atributos de modernidade que distinguem a ação desse grupo social, os quais, neste aspecto concreto, se traduzem no rejuvenescimento do aparato técnico da narração, aludem referencialmente à problemática do mesmo estrato e são lidos por um público de igual signo social. Assim, a produção literária circula no interior de um só espaço social e adquire um grau muito alto de homogeneidade: é, poderia dizer-se, uma sociedade que se fala a si mesma. Se em alguns casos, como o de Donoso, a partir de *El lugar sin límites* e sobretudo em *El obsceno pájaro de la noche*, o significado do relato parece exceder os limites desse espaço, buscando uma atraente mas ilegítima universalidade, é porque neles um processo ideológico absolutiza o que é exclusivo de um determinado setor social.¹²

As literaturas heterogêneas, ao contrário, se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambigüidade e conflito. Ao estudar este fato em um texto isolado, *Cien años de soledad*, Agustín Cueva assinalou que:

[...] o problema coloca-se em termos antinômicos. De um lado, um referente empírico que não pode impor sua forma própria de consciência como perspectiva hegemônica, capaz de estruturar a obra na forma estética pertinente [...] por se encontrar situado em um nível subalterno da formação social que o engloba e redefine, e a partir do qual só se poderia engendrar algum gênero de literatura popular [...]. Por outro lado, uma forma de consciência proveniente do pólo social hegemônico, mas que por si só não basta e inclusive pode converter-se em óbice para a adequada plasmação daquela matéria-prima, que naturalmente possui sua própria espessura, vale dizer, sua própria forma, e requer portanto um tratamento estético particular.

Noé Jitrik, ao examinar *El reino de este mundo*, advertiu outro modo de heterogeneidade que, entretanto, se associa ao fenômeno descrito por Cueva. Efetivamente, Jitrik afirma que:

[...] a escritura deste relato não foi executada dentro de e em relação ao sistema de produção colonial, mas, a partir de um ponto de vista material, ele é tributário de um circuito produtivo historicamente muito posterior.

Cueva e Jitrik examinam preferentemente o desencontro entre um processo de produção e seus condicionamentos sociais e culturais, e a índole desigual do referente que se pretende revelar; ou, se preferirmos, nas palavras de Jitrik, a "fratura de unidade 'mundo representado' e 'modo de representação'". Em ambos os casos o objeto da reflexão é uma obra isolada, embora algumas referências permitam certa extensão à literatura do "real maravilhoso". Angel Rama ocupa-se da produção total de um autor, José María Arguedas, e prefere captar a heterogeneidade no processo produtivo das formas literárias. A esse respeito afirma:

As formas originárias que a cultura indígena punha à disposição do escritor eram a canção e o conto folclórico. As que propunha a cultura dominante eram o romance e o conto, dentro dos modelos estabelecidos sob a dupla invocação regionalista e social, que por sua vez se filiava ao relato realista da segunda metade do século XIX europeu. Como é a esta linha que se liga a obra narrativa de Arguedas, devemos inferir que a batalha da forma, em seu primeiro embate, ou seja, na opção genérica, decide-se em favor daquelas formas que regem a cultura ocidental. Mas a partir de tal escolha, observaremos que promove um tratamento interno dessas formas, introduz-lhes notórias modificações e ao mesmo tempo fortifica essa operação com a ajuda de elementos procedentes da cultura autóctone.¹³

Os três estudos mencionados são suficientes para se entender o conceito de heterogeneidade em algumas de suas diferentes variantes, e para distingui-lo, com todas as implicações críticas do caso, do conceito de homogeneidade. Quase poder-se-ia dizer que se trata de dois sistemas diversos de produção literária.

O COMEÇO DA HETEROGENEIDADE: AS CRÔNICAS COMO MODELO

Evidentemente, a heterogeneidade se manifesta através de muitas e diferentes formas e níveis. Interessa, nesta oportunidade, refletir sobre as literaturas que se projetam na direção de um referente cuja identidade sociocultural difere ostensivamente do sistema que produz a obra literária: em outras palavras, interessa examinar os fatos que se geram quando a produção, o texto e seu consumo correspondem a um universo, e o referente, a outro distinto e mesmo oposto. Histórica e estruturalmente essa forma de heterogeneidade se manifesta com grande nitidez nas crônicas do Novo Mundo. Com elas funda-se na América Latina um tipo de literatura que tem vigência até os nossos dias.

Todas as crônicas, mesmo as menos elaboradas, trazem implícito um sutil e complexo jogo de distâncias e aproximações: se por um lado produzem uma rede comunicativa onde antes só havia desconhecimento ou ignorância, por outro, mas ao mesmo tempo, fazem sobressair os vazios que separam e desarticulam a relação das forças que mobilizam.

Na escrita das crônicas subjaz uma motivação primária: a de revelar "veridicamente" a natureza de uma realidade insólita, nova, desconhecida; a de revelá-la, por certo, a um leitor que a ignora total ou parcialmente. Escritas sobre as Índias, as crônicas se realizam, entretanto, quando conseguem cativar o leitor metropolitano. O fato de que quase unanimemente invoquem o rei ou outras instâncias do poder peninsular, é um gesto cortesão, e também, mais profundamente, um signo do sistema de comunicação que preside o enunciado cronístico: o rei, a metrópole, é *seu* leitor.

No outro extremo do processo de produção das crônicas está o referente, esse Novo Mundo que se apresenta como realidade incontrastável e se propõe como opaco ou deslumbrante enigma. Frente a ele, o cronista sente uma dupla solicitação: tem de lhe ser fiel, representando-o em termos de "verdade", mas, ao mesmo tempo, tem de submetê-lo a uma interpretação que o faça inteligível para uma ótica estranha, começando pela do próprio cronista — tão freqüentemente

desconcertado. A simples menção dessa nova realidade implica um duplo movimento: Cieza de León diz (e os exemplos poderiam multiplicar-se) que os "guanacos são alguns maiores do que pequenos asnozinhos, longos de pescoço como camelos", o que torna claro que até a mais estrita descrição tem de processar-se numa ordem comparativa, acudindo à experiência de uma realidade que não pode ser a do referente. Em níveis mais complexos, o cronista apela para todo o repertório cultural do mundo que produz e recebe sua história: por isso, não é casual que o Cusco seja visto como Roma e que o Inca o seja como rei ou imperador, de modo que a peculiaridade do referente fica velada pela intromissão de outras formas de realidade, começando — certamente — pela do idioma. Desta maneira, talvez nada mais instrutivo que o neoplatonismo de Garcilaso: com essa concepção do mundo, o Inca pretende informar sobre uma desagregada e conflituosa realidade que gostaria de ver harmonicamente sintetizada na mestiçagem representada por ele próprio. Que Garcilaso, tão fervorosamente aderido ao universo inca, tão orgulhoso da sua estirpe materna, tenha de recorrer à filosofia neoplatônica para explicar-se e explicar sua situação pessoal e histórica é clara demonstração de como, na base de toda crônica, se produz esse encobrimento do referente pelos atributos culturais que a crônica atualiza.

Sem dúvida, nas crônicas, é fácil determinar a ação não só de forças culturais, mas também, e muito abertamente, de interesses concretos no plano econômico-político e, com freqüência, na ordem puramente pessoal. Em todo caso, a menção destes outros níveis não faz mais que enfatizar a natureza conflituosa das crônicas, pois é óbvio que não existe coincidência entre os interesses expressos pelo cronista e os que, no horizonte da realidade, pertencem ao referente. Seria errôneo, entretanto, extrair destes fatos uma condenação global do gênero cronístico e de seus autores. No fundo, as crônicas limitam-se a reproduzir, nos termos que especificamente lhes correspondem, o que é um acontecimento histórico inevitável, a conquista, e a marcar o início do que Mariátegui chamava as literaturas não organicamente nacionais.

Nas crônicas, a heterogeneidade gera uma relação desigual entre seu sistema de produção e consumo, por uma parte, e o referente, por outra, outorgando uma notável primazia àquele e obscurecendo a este sob a força da interpretação que se lhe sobrepõe. No plano formal, este desequilíbrio significa que o referente não é ainda capaz de impor seus modos de expressão e deve suportar uma formalização que não lhe é própria e que se torna, em maior ou menor medida, tergiversadora. Tal fato se observa ao comparar a similitude formal das crônicas castelhanas e as do Novo Mundo, similitude que implica a submissão do referente americano à mesma formalização que, em seu momento, teve a realidade peninsular.

Ao contrário, tomando como referência certas crônicas heterodoxas, especialmente algumas das produzidas por cronistas índios ou mestiços, detectam-se desvios formais que só se podem explicar pela ação do referente sobre sua enunciação cronística. Os desenhos de Guamán Poma de Ayala podem entender-se como quebras da estrutura da crônica para dar lugar a uma segunda linguagem — a gráfica — que responde melhor do que a linguagem verbal às exigências de fidelidade em relação ao referente. De fato, os desenhos de Guamán Poma dizem muito mais sobre o mundo andino que o espanhol rudimentar em que está escrita a *Nueva crônica*¹⁴ e sua mera presença indica a ação de uma dinâmica inversa: se em outros casos o processo produtivo sufocava o referente, neste, ao contrário, o referente pode impor certas condições e gerar uma modificação na estrutura formal das crônicas. Assim, adverte-se que a forma das crônicas não é uma categoria neutra, mas, ao contrário, fator diretamente comprometido no curso e significação das literaturas heterogêneas.

O gênero crônica serve de modelo às literaturas heterogêneas porque assinala, com desigual intensidade, as duas alternativas mais importantes: ou a submissão do referente pelo império de fatores exógenos, nos casos normais, ou, em alguns casos excepcionais, a capacidade desse mesmo referente para modificar — com tudo o que isso significa — a ordem formal

das crônicas. Ambas as opções têm um vasto desenvolvimento na literatura latino-americana.

Uma situação similar apresenta-se na literatura correlata à emancipação dos países hispano-americanos. Neste caso, o referente (os fatos da emancipação) e o "tema" (relativo ao ideário independentista) formalizam-se sob normas estéticas que curiosamente repetem os ditames metropolitanos. Não deixa de ser significativo que as requisitórias contra a Espanha ou os louvores à independência e à liberdade se processem literariamente com acatamento dos valores que regem a literatura espanhola da época. Esta outra manifestação da heterogeneidade tem sua expressão talvez mais sugestiva na obra, pouco conhecida, de Mariano Melgar (1790-1815).¹⁵

Uma faceta da poesia de Melgar é constituída por um conjunto de textos basicamente neoclássicos, que frequentemente, como na "Ode à Liberdade", são reflexões poéticas acerca dos valores que presidem a atividade política dos precursores da emancipação. Esses textos, unidos a traduções de clássicos latinos e ao desempenho de cátedras humanísticas, mostram a solidez da formação de Mariano Melgar e sua adscrição ao cânone "culto" da literatura da época. Significativamente, ao lado dessa produção que só pelo "tema" se pode considerar independentista, Melgar cultivava uma poesia "popular", de tema exclusivamente amoroso, que se conhece sob o nome de *yaraví*. Embora a discussão sobre a origem do *yaraví* esteja longe de haver terminado, parece indubitável que provém da poesia pré-hispânica, provavelmente do *jaray harauí* quéchua, e teve um extenso cultivo, como forma já mestiça, muito antes que Melgar a empregasse em sua poesia erótica. Embora seja certo que Melgar introduz no *yaraví* alguns recursos da outra vertente de sua poesia, o *yaraví* preserva seu caráter popular, que, com maior razão, se reconhece pela fusão de poesia e canto, e implica o uso e a revalorização de uma tradição indígena até então desprezada pela poesia peruana "cultu".

Dentro da perspectiva que agora nos interessa, o *yaraví* melgariano representa um ato de libertação mais consistente que os poemas neoclássicos relativos à independência dos nossos países: se esses textos correspondem externamente ao processo histórico da independência, processo que de algum

modo atraíam, por seu apego aos modelos metropolitanos, o *yaraví*, ao contrário, apesar de não tematizar nenhuma instância política, realiza na dimensão que especificamente lhe é própria, no nível literário, esse ideal de liberdade e independência que os outros poemas, a partir de sua própria dependência, só podem enunciar. Contra tudo o que se poderia supor, os poemas neoclássicos representam um grau maior de heterogeneidade, pois referente e "tema" formalizam-se sob um sistema que se define por seu alheamento e distância, enquanto os *yaravíes*, apesar de todas as suas limitações, significam um certo avanço no rumo que permitiria alcançar outra homogeneidade, a que consulta os requisitos de uma tradição nativa. Aqui também ressalta a importância da forma na delimitação, esclarecimento e crítica das literaturas pluriculturais.

A SITUAÇÃO DO INDIGENISMO

Tudo o que foi dito até aqui parece concentrar-se, revelando-se mais nitidamente, no caso do indigenismo. Uma citação de José Carlos Mariátegui assinala o melhor rumo para se compreender em profundidade este vasto movimento:

[...] e a maior injustiça em que poderia incorrer um crítico [diz Mariátegui] seria qualquer apressada condenação da literatura indigenista, por sua falta de autoctonismo integral ou a presença, mais ou menos acusada em suas obras, de elementos de artifício na interpretação e na expressão. A literatura indigenista não pode dar-nos uma versão rigorosamente verista do índio. Tem de idealizá-lo e estilizá-lo. Tampouco pode dar-nos sua própria "âni-ma". É ainda uma literatura de mestiços. Por isso chama-se indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá em seu tempo. Quando os próprios índios estiverem em condição de produzi-la.¹⁶

Embora a última parte da citação seja discutível, pois a literatura indígena nunca deixou de se produzir num curso paralelo ao da literatura em língua espanhola, a distinção proposta por Mariátegui, entre literatura indígena e literatura indigenista, significa o cancelamento da utopia indigenista, como presumida expressão *interior* do mundo andino, e

estabelece as bases para se fundar uma nova e mais coerente interpretação do indigenismo.

É indispensável destacar, num primeiro momento, a fratura entre o universo indígena e sua representação indigenista. Nos termos até aqui empregados, esta cisão indica a existência de um novo caso de literatura heterogênea, em que as instâncias de produção, realização textual e consumo pertencem a um universo sociocultural, e o referente, a outro diverso. Esta heterogeneidade ganha relevo no indigenismo, na medida em que ambos os universos não aparecem justapostos, mas em contenda, e enquanto o segundo, o universo indígena, costuma mostrar-se, precisamente, em função de suas peculiaridades distintivas.

Essa primeira descrição pressupõe uma opção sociológica muito controvertida no campo das disciplinas pertinentes, acerca da estrutura unitária ou dual dos países andinos. Sem intervir diretamente na polêmica, além de tudo estreitamente vinculada a posições políticas concretas, cabe assinalar dois aspectos-chave: de um lado, a correção da colocação de Mariátegui, no que diz respeito à realidade que pôde auscultar em seu tempo, quando a distância entre a serra semifeudal e a costa incipientemente capitalista era claramente uma verdade incontrastável, e de outro, a manutenção dessa dualidade na história mais recente, quando o real avanço da integração nacional não pode ocultar o surgimento e a ênfase de uma relação de dominação e dependência, relação derivada do desenvolvimento desigual de ambos os espaços sociais. A heterogeneidade subsiste, portanto, quer se aceite a existência de duas estruturas diversas, quer, aceitando-se apenas uma, se distinga dentro dela um pólo hegemônico e outro dependente.

Esta heterogeneidade é o a priori do indigenismo. Daí que, em 1965, Sebastián Salazar Bondy pudesse afirmar a "morte" do indigenismo como movimento diferenciável nas literaturas dos países andinos: como se produziu um processo de indigenização que inclui a literatura, carece de sentido — refletia Salazar — insistir em uma especificidade que já não é tal, uma vez que se diluiu e se universalizou.¹⁷ Apesar de obviamente discutível, a colocação de Salazar Bondy tem o mérito de evidenciar que o indigenismo só é inteligível a partir de uma prévia conceituação do mundo andino como realidade

dividida e desintegrada. É uma literatura heterogênea inscrita num universo também heterogêneo.

Como realidade insular ou como fator dependente no interior de uma estrutura social mais vasta, o mundo indígena sustenta uma enunciação exterior que às vezes foi comparada com a expropriação que significou a conquista espanhola. Revivendo a virulência de Angel Escalante, para quem nenhum escritor não-índio tinha "direito" de escrever sobre a realidade indígena,¹⁸ Mario Vargas Llosa extremou sua condenação, a ponto de afirmar que "os escritores peruanos descobriram o índio quatro séculos depois dos conquistadores espanhóis e seus comportamentos para com ele não foi menos criminoso que o de Pizarro". Embora Vargas Llosa projete seu julgamento sobre o indigenismo modernista, citando concretamente os nomes de José Santos Chocano, Ventura García Calderón e Enrique López Albújar, sua linha de reflexão o conduz a condenar igualmente o nativismo posterior, sintetizado na obra poética de Alejandro Peralta, que teria uma "visão [...] tão estrangeira como a de qualquer modernista".¹⁹ É claro que colocações desta índole não contribuem para esclarecer o sentido do indigenismo: consideram defeito o que é a identidade mais profunda do movimento e ao cabo exigem dele que deixe de ser o que é — indigenismo — para converter-se no que, em nenhum caso, pode chegar a ser: literatura indígena.

Torna-se indispensável, assim, aprofundar a natureza específica do indigenismo, respeitando os limites que lhe são característicos. No que diz respeito ao seu processo de produção, José Carlos Mariátegui afirmava que o indigenismo é obra de mestiços. Sem dúvida, o termo "mestiço" não tem aqui uma acepção puramente biológica ou racial, nem cabe tampouco interpretá-lo em exclusiva relação com a figura do autor; alude, antes, a toda uma complexa rede de questões socioculturais, principalmente ao fato de que este processo de produção obedece a normas ocidentalizadas, ou "euro-póides", segundo a terminologia de Lipschutz,²⁰ tanto pela posição social e cultural de seus produtores, claramente integrados ao pólo hegemônico das sociedades a que pertencem, como pelo contexto em que atuam e as convenções culturais e literárias que empregam. Para indicar apenas o mais evidente: o modo de produção indigenista não se concebe à margem

da escrita em espanhol, enquanto a oralidade quéchua ou aimará seria o modo mais próprio da produção indígena.

Naturalmente, o modo de produção determina as características do texto resultante. Neste sentido, as obras indigenistas assumem, mesmo em sua estrutura formal, o signo ocidentalizado que domina seu processo produtivo: de fato, todos os gêneros usados pelo indigenismo correspondem à literatura do Ocidente e marcam, com as fases que caracterizam a literatura latino-americana em seu conjunto, um mesmo ritmo histórico. Assim, por exemplo, é possível falar de um indigenismo romântico ou de um indigenismo realista.

Mas a reprodução ocidental do indigenismo não marca apenas seu processo de produção e a natureza de seus textos; assinala, com igual força, todo o seu circuito de comunicação. A literatura indigenista não abre um novo sistema comunicativo em cada um dos países andinos e se limita a discorrer pelo canal que é próprio da literatura "cult", se preferirmos, "oficial", de maneira que em nenhum caso, nem mesmo sob a perspectiva mais radical, consegue incorporar os setores indígenas em seu circuito de comunicação. Não se trata aqui de um fato externo e apenas circunstancial, pois a imagem do leitor ideal atua poderosamente no próprio momento da plasmação da obra, dotando-a dos requisitos que esse leitor exige para incorporar-se à cadeia literária. Como as crônicas, a literatura indigenista supõe um leitor distante, alheio ao universo que se lhe propõe no texto.

Mas a heterogeneidade do indigenismo não se esgota no cruzamento de duas culturas, na dinâmica de revelação da primeira sob os pressupostos da segunda; também apresenta, no estrato decisivo dos condicionamentos sociais, essa mesma desagregada constituição. De fato, o indigenismo responde a determinações de uma sociedade caracterizada pelo subdesenvolvimento e pela dependência de sua estrutura capitalista, enquanto o referente — o mundo indígena — aparece condicionado por uma estrutura rural ainda tingida de resíduos feudais, na maioria dos países andinos. Além disso, enquanto a atividade indigenista é uma atividade da classe média e, em especial, de grupos em variado grau de radicalização, o referente tem de representar os conflitos de outras classes, a beligerante oposição do campesinato e do "gamonalismo".

Embora seguramente ambas as dimensões mostrem traços comuns que derivam de sua inserção na luta de classes, o certo é que a situação social dos produtores do indigenismo é diferente da que desenvolvem e esclarecem em seus textos: isso explica os deslocamentos ideológicos que subjazem no indigenismo e, ao mesmo tempo, põe em destaque o conflito essencial do seu projeto.

Angel Rama propôs entender-se o indigenismo, em termos sociais, como resultado da ascensão de grupos minoritários da classe média baixa, que usam as reivindicações indígenas como reforço e legitimação de suas próprias demandas contra o sistema social imposto de cima pela classe exploradora. Nas palavras de Rama:

O que estamos presenciando [no movimento indigenista] é um grupo social novo, promovido pelos imperativos do desenvolvimento econômico modernizado, cuja margem educativa oscila segundo as áreas e o grau de adiantamento alcançado pela evolução econômica, o qual coloca nítidas reivindicações à sociedade que integra. Como todo grupo que adquiriu mobilidade — conforme apontaria Marx — estende a reclamação por ele formulada a todos os demais setores sociais oprimidos e se faz intérprete de suas reclamações, que entende como suas próprias, engrossando assim o caudal de suas magras forças com contribuições multitudinárias. Não há dúvida de que se sentia solidário com elas, embora também não haja dúvida de que lhe serviam de máscara, porque na situação dessas massas a injustiça era ainda mais flagrante que em seu próprio caso e, além disso, elas contavam com o inegável prestígio de haver forjado, no passado, uma cultura original, o que não se poderia dizer dos grupos emergentes da classe média. Essas multidões, por serem silenciosas, eram, se é possível, mais eloquentes, e de qualquer maneira comodamente interpretáveis por aqueles que dispunham dos instrumentos adequados: a palavra escrita, a expressão gráfica.²¹

A interpretação de Angel Rama é basicamente correta, mas não o “balanço [...] adverso” que extrai dela, pois efetivamente o indigenismo é um movimento de certos setores médios que assumem os interesses do campesinato indígena: aí reside, precisamente, uma das razões da sua heterogeneidade. Esta interiorização de interesses de outra classe social não pode entender-se, entretanto, fora do contexto que Mariátegui precisou, em sua polêmica com Luis Alberto Sánchez e — mais

tarde — em seu "Proceso de la literatura peruana". Para Mariátegui, o movimento indigenista se correlaciona com o socialismo, pois entre ambos distingue uma "confluência ou ligação", e desse modo evita as arestas mais agudas de sua desagregada e difícil constituição. Mariátegui era ainda mais enfático:

O socialismo ordena e define as reivindicações das massas da classe trabalhadora. E no Peru as massas — a classe trabalhadora — são, na proporção de quatro quintos, indígenas. Nosso socialismo não seria, portanto, peruano — nem sequer seria socialismo — se não se solidarizasse, primeiramente, com as reivindicações indígenas. Nessa atitude nada se esconde de oportunismo. Nem se descobre nada de artifício, se se reflete por dois minutos sobre o que é socialismo. Esta atitude não é fingida, nem postiça, nem astuta. Nada mais é que socialismo.²²

A perspectiva traçada por Mariátegui não pretende diluir a contradição subjacente no indigenismo, que é uma contradição real; ao contrário, quer explicar e legitimar sua condição heteróclita, definindo seu contexto e outorgando-lhe um rumo ideológico dentro da problemática do mundo contemporâneo. Que José María Arguedas reconhecesse explicitamente o magistério de Mariátegui²³ é um fato que ajuda a compreender como o indigenismo, em suas realizações de maior relevo, enfrenta a difícil tarefa de assumir, produtiva e criadoramente, como queria Mariátegui, o inevitável conflito que o define. Sem imaginar uma homogeneidade que lhe está vedada por definição, o indigenismo realiza uma pauta contrária, de heterogeneidade, e nela encontra suas melhores possibilidades ideológicas e literárias.

Assim, é preciso ressaltar que o indigenismo, o melhor indigenismo, não apenas assume os interesses do campesinato indígena: assimila também, em grau diverso, tímida ou audazmente, certas formas literárias que pertencem organicamente ao referente. Compreende-se que esta dupla assimilação, de interesses sociais e de formas estéticas, constitui o correlato dialético da imposição que sofre o universo indígena por parte do sistema produtor do indigenismo: é, por assim dizer, sua resposta. Daí se desprende que o trabalho crítico sobre o indigenismo não pode continuar realizando-se em função exclusiva do critério de "interioridade". É habitual, de fato,

que a crítica examine os textos indigenistas em termos de uma relação mimética entre representação literária e referente, pressupondo que essa relação será tanto mais valiosa e esclarecedora quanto mais interior ("de dentro") seja a perspectiva do autor. Embora o indigenismo tenha uma inequívoca vocação realista, e embora suas obras pretendam efetivamente plasmar representações fidedignas do mundo indígena, o certo é que — ao lado desta capacidade mimética — o indigenismo ensaia outra forma de autenticidade, mais complexa, que deriva da mencionada assimilação de certas formas próprias do referente, assimilação que implica um sutil processo artístico, obviamente tão importante — ou mais — quanto o cumprimento da decisão realista.

A esse respeito, pode-se recordar que o estilo de José María Arguedas, correlativo a um "idioma" totalmente inventado, e até artificial, se se prefere esta palavra, pois se faz através de uma matriz sintática quéchua que logo se realiza lexicamente em espanhol, torna-se muito mais autêntico do que a numerosa interpolação de vocábulos quéchuas — recurso privilegiado do indigenismo clássico, correspondente à conceituação do indigenismo como literatura mimética. Com esta linguagem fictícia, Arguedas atinge, entretanto, um nível de autenticidade realmente assombroso: se por uma parte pode revelar a índole real do mundo que refere, por outra, é capaz de revelar também, luminosamente, a raiz de um conflito maior, a desmembrada constituição de uma sociedade e de uma cultura que ainda, após séculos de convivência em um mesmo espaço, não podem dizer sua história senão com os atributos de um diálogo conflituoso, freqüentemente trágico. Esse difícil diálogo intersocial e intercultural constitui o alicerce mais profundo do indigenismo.

Como em todas as literaturas heterogêneas, cujas inclinações específicas seria preciso estudar em separado, o indigenismo não se esgota na representação realista do seu referente, que, além disso, está limitada pela inevitável exterioridade da sua perspectiva de criação, e se realiza, ao contrário, como reprodução literária da estrutura e da história de sociedades desintegradas, como são as dos países andinos. Reprodutor da chave mais profunda das sociedades dos Andes, o indigenismo compromete-se radicalmente com o curso histórico das nações que guardam o vigor dos povos que a conquista

não pôde liquidar. Se esta pluridade nunca deixa de ser conflituosa, é também, e com maior intensidade, esplendidamente enriquecedora.

(*El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural*. RCLL, v.7, n.8, p.7-21, 1978.)

NOTAS

¹ "Temas y problemas", em: MORENO, César Fernández (Ed.). *América Latina en su literatura*. México: Unesco-Siglo XXI, 1972. p.367 et seq.

² Em perspectivas nem sempre coincidentes, enfrentam esta problemática, entre outros, os seguintes estudos: RINCÓN, Carlos. Para un plano de batalla por una nueva crítica en Latinoamérica. *Casa de las Américas*, Havana, n.80, set./oct. 1973; RETAMAR, Roberto Fernández. "Para una teoría de la literatura hispanoamericana" e "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n.1, ene./jun. 1975; JITRIK, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975; RAMA, Angel. Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica. In: Vários. *Literatura y praxis social en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974; LOSADA, Alejandro. Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.1, ene./jun. 1975; OSONIO, Nelson. Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana. *Casa de las Américas*, Havana, n.94, jan./fev. 1976.

³ Cf. Vários. *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul, 1976. Reproduz textos originalmente publicados entre 1927 e 1930.

⁴ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1963. p.204. A primeira edição data de 1928.

⁵ Para una interpretación sociológica de *Cien años de soledad*. *Revista Mexicana de Sociología*, México, año XXXVI, v.XXVI, n.1, ene./mar. 1974; "Blanco, negro, mulato? Lectura de *El reino de este mundo*" de Alejo Carpentier. *Araísa*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", 1975; Recuperación del pensamiento mítico en José María Arguedas. *Latinoamérica. Anuario*, México, Centro de Estudios Latinoamericanos, n.9, 1976.

⁶ México: Fondo de Cultura Económica, 1955. t.I, p.34 (grifo meu).

⁷ Cf. ALONSO, Dámaso. Berceo y los *topot*. In: *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid: Gredos, 1958.

⁸ Os textos principais foram recolhidos em: LOVELUCK, Juan (Ed.). *La novela hispanoamericana*. 3.ed. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1969.

⁹ RETAMAR, Fernández. Intercomunicación y nueva literatura; CANDIDO, Antonio. Literatura y subdesarrollo. Ambos os estudos In: MORENO (Ed.). *América Latina en su literatura*.

- ¹⁰ É uma idéia várias vezes repetida por Sánchez, por exemplo, em: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. 2.ed. Madrid: Gredos, 1968. p.45.
- ¹¹ Vide artigo citado na nota 2.
- ¹² Cf. meus artigos: "José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana", em *Acta Literaria*, Budapest, t.17, n.1-2, 1975; e "Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades", em *San Marcos*, Lima, n.13, oct./dic. 1975.
- ¹³ As citações de Cueva, Jitrik e Rama correspondem aos artigos citados na nota 4.
- ¹⁴ Cf. WACHTEL, Nathan. *Sociedad e ideología*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973, especialmente o capítulo "Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo en Felipe Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega".
- ¹⁵ MELGAR, Mariano. *Poesías completas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1971. Graças a essa edição crítica, a obra de Melgar pode ser conhecida em toda a sua amplitude e importância. Antes dispunha-se da edição francesa de 1878, na realidade uma antologia que incluía 31 poemas, e agora se conhecem 182 textos. Cf. meu artigo "Mariano Melgar y la poesía de la Emancipación", em *El Peruano*, 23 jul. 1971; e MUNÓZ, Juan Guillermo Carpio. *El yaravi arequipeño*. Arequipa: La Colmena, 1976.
- ¹⁶ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p.292.
- ¹⁷ Cf. as intervenções de Salazar no *I Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969, especialmente p.240-253.
- ¹⁸ "Nosotros los indios", artigo publicado em 1927 e reproduzido em *La polémica del indigenismo*, p.39-52.
- ¹⁹ "José María Arguedas descubre al indio auténtico", em *Visión del Perú*, Lima, I, 1, ago. 1964.
- ²⁰ Cf. *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo*. Havana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- ²¹ "El área cultural andina (hispanismo, misticismo, indigenismo)", em *Cuadernos Americanos*, México, XXXIII, nov./dic. 1974.
- ²² "Intermezzo polémico", artigo publicado originalmente em 1927 e reproduzido em *La polémica del indigenismo*, p.73-77, 39-52.
- ²³ "Yo no soy un aculturado", discurso pronunciado por Arguedas em 1963, ao receber o prêmio Inca Garcilaso de la Vega, e reproduzido como epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971. p.296-298.

O ROMANCE INDIGENISTA

UMA DILACERADA CONSCIÊNCIA

DA HISTÓRIA

A distinção entre indígena e indigenista é — ou deveria ser — o ponto de partida de qualquer reflexão sobre o exercício artístico que se reconhece genericamente sob a segunda denominação: daí, da consciência de sua precária e contraditória colocação sociocultural, como vínculo e hiato entre o universo que o produz e o universo a que se refere, deriva a possibilidade de explicar sua heterogeneidade constitutiva, sua heterodoxia formal e seu caráter representativo, ou se se prefere, reprodutor da desagregada índole dos países andinos e de outros de similar itinerário histórico.

A partir do sistema de idéias implícito neste resumo — desenvolvido em ocasiões anteriores¹ —, trato agora de aprofundar, numa dimensão específica e dentro de um campo severamente limitado, as consciências da história que se entrecruzam e competem no romance indigenista peruano durante o período que se centraliza — sem esgotar-se — na década de trinta.²

UM TEMPO CONVULSO

O indigenismo é um dos componentes essenciais da produção artística, ideológica e científica que reflete e estimula as turbulências sociais de um período excepcionalmente conflituoso: a crise da hegemonia civilista (1919), o extenso e contraditório governo de Leguía (1919-1930) e sua substituição por ditaduras fascistóides (1930-1939) constituem a superfície

— em traços gerais — pela rápida modernização capitalista sob o império dos Estados Unidos e pelo conseqüente aguçamento da luta de classes. Alguns pensam que se viveu então, especialmente os últimos anos do "Oncenio" e os primeiros da ditadura de Benavides, uma autêntica "situação revolucionária".³

É importante advertir que esse clima assinala, de maneira diversa mas com similar intensidade, os anos formadores dos dois clássicos do romance indigenista: *Ciro Alegría* (1909-1967) e *José María Arguedas* (1911-1969). Aquele como militante aprista, comprometido em ações subversivas, e este — próximo ao movimento comunista —, como aderente a várias causas da esquerda peruana, experimentaram o que parecia ser a véspera da revolução. Anos depois, Arguedas recordou esse período, no qual ele e muitos outros acreditaram que a revolução — diz textualmente — "estava no virar da esquina".⁴

UMA NOVA HISTÓRIA

Numa situação social assim definida, é natural que a reflexão adquirisse prioridade e urgência. A acumulação de transformações reais e a iminência de outras mudanças ainda mais profundas e decisivas incentivaram a abertura da consciência sobre a problemática global da temporalidade. O discurso histórico que então se emite, marcadamente aquele produzido pela geração chamada do Centenário, significou, por sua vez, uma transformação substancial em relação ao modo anterior de conceber e praticar o pensamento histórico.⁵

De imediato, da história como resgate e celebração de uma tradição hispânica que pudesse explicar e legitimar a ordem presente — a ordem oligárquica — passa-se à história como discussão do passado, questionamento do presente e prefiguração do futuro. Além da dimensão crítica — até então superficial ou ausente, salvo em casos verdadeiramente excepcionais —,⁶ a história ganha para si uma função programática: talvez, evocando o título de um livro de Jorge Basadre (1903), o grande tema histórico seja, nesse momento, a elucidação da maneira como deverá realizar-se a não cumprida "promessa da vida peruana".⁷

Transforma-se, além disso — em graus diversos, conforme os casos — o espaço sobre o qual se exerce o trabalho histórico; por exemplo, pretende-se a formulação de uma história econômica e dos movimentos populares, enfatiza-se a importância do período pré-hispânico, cujo conhecimento é revisto, corrigido e consideravelmente ampliado, estudam-se e reivindicam-se com paixão as instituições e as artes indígenas contemporâneas e afirma-se sua raiz autóctone⁸ etc.

ENTRE A PERMANÊNCIA E A MUDANÇA

É indispensável sublinhar que, no campo tenso gerado por estas (e outras muitas) transformações, subjaz uma aguda, embora tácita contradição: é o conflito entre a programática do pensamento histórico, que supõe a postulação de uma realidade diversa para o futuro, e a tèmpera reivindicativa do tratamento dado à tradição e à contemporaneidade indígenas, que por sua vez supõe, pelo menos em certo sentido, um reiterado apelo ao passado. Em termos muito esquemáticos: a urgência de uma transformação social colidia com a necessidade de preservar a raiz autóctone da nacionalidade. Talvez as colocações iniciais de Luis E. Valcárcel (1891) sejam as mais representativas deste conflito — precisamente por seu caráter paradoxal: preconizava ele uma transformação, sim, mas uma transformação que restaurasse o passado.⁹

Certamente, esse conflito é muito mais que uma questão acadêmica. Por um lado, parece consoante com a índole predominantemente milenarista dos movimentos camponeses da época e com os mais ou menos confusos ideais de restauração incaica que se filtram nas proclamações tanto das associações indigenistas como nas de órgãos de “autêntica origem camponesa”;¹⁰ por outro, reaparece no pensamento dos que constroem sua produção intelectual sobre um eixo político, e nessa ordem de coisas, impregna — por certo que de modo diferente e com intenção diversa — o ideário dos partidos que se levantam durante estes anos.¹¹

Não é, de modo algum, casual, que o mesmo conflito esteja presente como substrato nos três livros que melhor compendiam as alternativas contraditórias que, nesse tempo, se oferecem

plasmada nos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui (1894-1930); na polêmica resposta conservadora de Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966), resumida em *La realidad nacional* (1930); e em *El antiimperialismo y el apra* (1936), de Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), que corresponde ao período mais radical desse partido, encontram-se persistentemente — de maneira tácita ou expressa — os signos dessa dupla e contraditória urgência: a de mudar a realidade e a de preservar a raiz nativa da nacionalidade.¹²

A COMUNIDADE: NÚCLEO CONFLITUOSO

Em boa parte, esta problemática se concentra, da perspectiva das ciências sociais e das ideologias políticas, no tema da comunidade indígena.¹³ Os grupos progressistas ou revolucionários que produzem o indigenismo percebem-na como manifestação sobrevivente dos mais elevados valores da cultura indígena e como forma de organização social — frequentemente associada ao “comunismo primitivo” — que põe em evidência as virtudes do coletivismo; ao mesmo tempo, entretanto, esses mesmos grupos não podem deixar de advertir sua inserção no sistema feudal ou semifeudal, sistema que recebe o mais severo julgamento,¹⁴ e têm de postular sua modernização. Não é tampouco casual que o título do livro mais importante sobre a matéria, *Del ayllu al cooperativismo socialista* (1936), de Hildebrando Castro Pozo (1890-1945), aluda a esse trânsito inovador.¹⁵ De novo, mas agora de maneira bem mais concreta, reaparece a difícil convivência — ou a inevitável contradição — entre a preservação e a mudança.

A NARRATIVA INDIGENISTA E A COMUNIDADE

Para o indigenismo, para o romance indigenista em especial, esse é o contexto imediato, no que diz respeito à elucidação do sentido da história. É sintomático que José Carlos Mariátegui

distinga na obra de Enrique López Albújar (1872-1966) o conto "Ushanam Jampi" (de *Cuentos andinos*, 1920), por aludir à comunidade indígena e revelar alguns de seus valores;¹⁶ mas é ainda mais sintomático, sem dúvida, o fato de os dois romances que, em certo sentido, encerram este período, *El mundo es ancho y ajeno* e *Yawar fiesta* (ambos de 1941), situarem a mesma instituição nativa em um nível que bem se poderia qualificar de protagônico. Naturalmente, não se trata de insinuar que o romance indigenista funcione como reflexo imediato de determinada realidade, ou como tradução, em termos literários, de uma problemática ideológica preexistente; trata-se, antes, da convergência, sobre um núcleo conflituoso, de diversos modos de exercício da convivência social — o que supõe, por sua vez, um complexo jogo de autonomias e dependências entre cada um deles e em relação a sua fonte de realidade.

O ROMANCE INDIGENISTA: HISTÓRIA DE UM MUNDO INTERFERIDO

Pode-se dizer, usando critérios de evidência, que o romance indigenista típico relata algumas das formas de opressão que os exploradores — singularmente, a "trindade embrutecedora", cujo elenco pode variar —¹⁷ exercem sobre o sofrido povo indígena. Por trás dessa evidência, reside uma das condições de existência do gênero: o universo indígena parece romaneável, efetivamente, só na medida em que é interferido — quase sempre agredido — de fora. Em sua coerência ou em seus conflitos interiores, esse universo torna-se alheio ao indigenismo. Naturalmente, caberia explicar tal fato em termos cruamente realistas (na realidade, o mundo indígena perdeu, há séculos, sua autonomia) ou em relação à perspectiva não indígena que preside o relato indigenista. É possível, contudo, uma aproximação mais enriquecedora.

A interferência (pensemos em seu paradigma histórico: a conquista) implica a ruptura da continuidade temporal em um *antes* e um *depois*, e não pode deixar de aludir de algum modo ao primeiro momento: disso depende o êxito da estratégia da mensagem, pois somente um passado feliz (ou menos

comete contra o povo índio e a profundidade do seu sofrimento.

É óbvio que a localização histórica do momento da interferência, a índole e grau desta, a natureza e significação que se confere ao passado e a maneira como este se relaciona com o presente narrado variam notavelmente de um texto para outro. Em *Aves sin nido* (1889), apela-se para a oposição de maior vulto, entre "a grandeza imperial" do pretérito e o "lodo do opróbrio" do presente;¹⁸ em *Raza de bronce* (1919), fixa-se uma data precisa: 1868, correspondente ao governo de Melgarejo, para marcar a transição entre a época em que a terra ainda pertencia aos índios e a da espoliação, quando "a força de sangue e lágrimas foram dissolvidas [...] cerca de cem comunidades [...] e mais de trezentos mil índios foram desapossados de suas terras";¹⁹ em *Huasipungo* (1934), apesar da uniforme e pertinaz tragédia que narra, pode-se distinguir entre os tempos do velho Pereira, latifundiário cruel, mas pelo menos respeitoso dos códigos do feudalismo, e os de seu filho Alfonso, que o supera em ferocidade;²⁰ em *El mundo es ancho y ajeno* (1941), o contraste se plasma entre a memória da época prazerosa em que "tudo era de comunidade" e os sucessivos despojamentos que sofre — até sua extinção — a comunidade de Rumi;²¹ em *Yawar fiesta* (1941), enfim, a charneira gira ao redor do momento em que os *mistis* irrompem depredatoriamente nos territórios comunais.²²

Em alguns casos, a localização cronológica da interferência que cada romance escolhe como referência pode conduzir — e ser assim explicada — a momentos de efetiva ultra-exploração das massas indígenas;²³ entretanto, acima desta consideração sociológica, não vigente em todos os textos, existe algo como uma necessidade estrutural, derivada da natureza específica do romance indigenista, que exige, em todos os casos, a construção de um passado melhor que o presente e que exige também certo tratamento dessa instância pretérita.

O MITO DA COMUNIDADE UNIVERSAL

Como se disse, essa espécie de ato de memória funciona intensificadamente em relação ao conteúdo crítico do

romance indigenista. O mecanismo de antítese que subjaz em tal operação conduz, por necessidade, à supervalorização do passado; entretanto, de maneira significativamente paradoxal, esse passado nem é matéria romaneada, nem sua restauração aparece como opção no horizonte ideológico do romance indigenista.²⁴

Em *El mundo es ancho y ajeno* e em *Yawar fiesta* instaura-se um passado mítico, definido, em ambos os casos, como um tempo feliz, cuja única ordem era a comunitária: “antes tudo era comunidade”, lê-se no romance de Alegría;²⁵ no de Arguedas, similarmente, se diz que “em outros tempos todos os cerros e todos os pampas da savana foram dos ‘comuneros’”.²⁶ Em um mundo assim constituído, os conflitos e as tensões, inclusive a possibilidade histórica da transformação, são inimagináveis: a realidade reitera-se em um tempo de perfeição que se imagina natural e inalterável. Tal imagem não é passível de narração romanesca²⁷ e, de fato, o romance indigenista não pretende processá-la nesses termos: simplesmente a incorpora — como imagem, sem tratamento narrativo — ao seu sistema de significação. Resta assinalar que essa incursão pelo passado mobiliza mais atributos míticos que históricos.

O DESTINO DA COMUNIDADE: SOCIEDADE E CULTURA

O vínculo entre esse fundo mítico e o passado imediato da ação que se narra varia consideravelmente de romance para romance. Nos de Alegría e Arguedas — que se diferenciam, por isso, do que é norma na narrativa da Bolívia e do Equador²⁸ — esse vínculo é ainda atuante e poderoso: embora isolada e agredida pela expansão do “gamonalismo”, a primeira Rumi conserva intactos os valores antigos, do mesmo modo que os *ayllus* de Puquio, apesar da opressão dos *mistis*, são capazes de preservar sua identidade cultural. Muda, ao contrário, entre um e outro texto, a dinâmica do acontecimento e a maneira como é resolvido; efetivamente, enquanto a comunidade de Rumi é aniquilada, os *ayllus* puquianos triunfam em seu empenho de fazer respeitar o rito que simboliza a coesão e a força de sua cultura.²⁹ Este destino desigual pode

explicar-se de muitas maneiras, mas torna-se particularmente ilustrativo referi-lo às relações — entre sociedade e cultura — e de ambas com a história, que se plasnam diferentemente em ambos os textos.

EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO

No romance de *Ciro Alegría* a derrota de Rumi se interpreta nestes termos:

Assim chegou o vendaval de outubro e os "comuneros" lhe opunham sua cara habitual de tranqüilidade. Renunciaria ao seu embate frente a um solo inchado, uma árvore louçã, uma chuva apertada como um muro. Mas corria outro vendaval incontrastável, que açoitava a continuidade da existência comunitária e ao qual não se podia encarar com a resposta da natureza. E era esta a que, em último termo, sabiam os lavradores. Homens do campo, doutrinados na lei da terra, desenvolviam sua vida de acordo com ela e ignoravam as demais, que antes lhes eram desnecessárias e que, por outro lado, não tinham podido aprender. Agora, ante a investida da papelada, ou seja, a nova lei, encontravam-se pessoalmente desarmados, e sua esperança nada podia fazer senão afirmar-se no amor à terra. Mas isso não bastava para afrontar a luta e havia que ir ao povoado e tratar com os râbulas.³⁰

O leitor sabe que fracassa esse cético e obrigatório recurso à legalidade alheia, e que fracassa também, mais tarde, o recurso à violência. A plenitude axiológica da comunidade só funciona no interior do próprio sistema — um sistema que tanto o narrador como os "comuneros" imaginam "natural". Fora do seu âmbito, frente ao "gamonalismo" e tudo o que ele implica, a comunidade é absolutamente vulnerável.³¹ Esta convergência de fortaleza e debilidade coloca em destaque um fato decisivo: as virtudes naturais da comunidade são, em última instância, a causa do seu fracasso histórico, e geram-se a urgência de decidir entre a adesão trágica a uma ordem perfeita, mas irremediavelmente condenada a desaparecer, ou a promoção de sua arriscada transformação em modernidade — transformação chave, por certo, que pode entender-se como a versão extrema do conflito geral entre permanência e mudança.

Em *El mundo es ancho y ajeno* decide-se pela modernidade, mas tal opção corresponde, neste caso, muito mais à consciência do narrador que à dos "comuneros". A substituição de Rosendo Maqui por Benito Castro, na prefeitura de Rumi, tem aquela significação e este caráter. O projeto transformador, que supõe, entretanto, o respeito às essências da vida comunitária, inclui componentes relativos à tecnologia, à educação e, sobretudo, à formação de uma nova consciência ("tinha de surgir uma concepção da existência que, sem renegar a profunda aliança do homem com a terra, o levantasse sobre os limites que sofrera até esse momento, para conduzi-lo a mais amplas formas de vida");³² mas esse projeto quase que só aparece no ânimo de Castro, "comunero" excepcional, tanto por sua condição de mestiço como por haver realizado sua aprendizagem social fora do espaço sociocultural indígena: não se pode esquecer que ele descobre o sentido da história e, inclusive, o sentido das lutas camponesas, ouvindo líderes políticos, dirigentes sindicais e — o que é mais significativo — membros do movimento indigenista. Na realidade, o narrador penetra, através de Benito Castro, no mundo indígena, e deste modo suscita sua transformação.³³

Assim, a conversão da ordem natural em história funciona, nesse romance, a partir da ação de um agente exterior, em mais de um sentido, alheio — por diferente — ao sistema indígena.³⁴ Dito de outra maneira: imaginada como um universo enclausurado em sua perfeição natural, a comunidade indígena parece incapaz de desenvolver-se historicamente por si mesma e incapaz, também, de responder com suas próprias forças ao repto de novas e mais hostis condições sociais. A derrota de Rumi, antes de haver completado seu processo de mudança, cria, sem dúvida, um campo de ambigüidade em relação à natureza profunda e ao destino final desse processo,³⁵ mas não se pode perder de vista que, da perspectiva do narrador, a salvação do povo quéchua depende da ação de outras classes sociais e da progressiva aceitação de outro horizonte cultural.³⁶ Por trás dessa maneira de focalizar o problema, não está apenas a ideologia pessoal de Ciro Alegría;³⁷ está ainda, com função condicionante, a forma de consciência que tipifica o indigenismo como exercício social e culturalmente heterogêneo, e sua específica situação, no Peru

da época, como produto das camadas médias urbanas de origem provinciana.³⁸

YAWAR FIESTA

O primeiro romance de Arguedas enfrenta uma problemática similar à de *El mundo es ancho y ajeno*, mas a encara de maneira muito diversa, quase contraditória.

A diferença de maior envergadura se assinala pela importância inversa que um e outro romance concedem ao social e ao cultural. No de Alegria a ênfase está colocada na categoria fundamental da estrutura socioeconômica do campo (a propriedade da terra); no de Arguedas, ao contrário, o acento recai sobre o conflito de culturas que se produz na região andina e se concentra na celebração de uma festa que, no relato, simboliza o vigor da cultura quéchua.³⁹ O aspecto social não desaparece, mas é tratado através e em função do cultural.

Com base neste outro ponto de vista, *Yawar fiesta* volta a discutir o tema da mudança ou da permanência do mundo indígena: também aqui a consciência da história surge e se intensifica dramaticamente, em contato com esta dupla opção e frente à necessidade de definir uma alternativa, partindo do pressuposto de que a cultura indígena é excepcionalmente valiosa e superior à dos grupos que planejam sua desintegração.⁴⁰ Nesse romance, decide-se pela conservação da antiga ordem cultural quéchua e pelo rechaço global de qualquer interferência forasteira: repudiam-se de igual modo as pressões dos que detêm o poder central e as que exercem os mestiços e índios aculturados em Lima e portadores de projetos progressistas de transformação.⁴¹ Embora a intenção de uns e outros seja obviamente diversa, a estratégia de defesa da identidade cultural indígena não faz maiores distinções: o "para quê" da mudança perde importância frente à decisão de não mudar. Correlativamente, do outro lado da realidade, às vezes se desvanecem as oposições entre o povo quéchua e alguns latifundiários "aindiados".⁴² Neste sentido, a linha que demarca os conflitos representados em *Yawar fiesta* tem um caráter mais étnico que social.

A alternativa de permanência proposta em *Yawar fiesta* não é, contudo, nem simples nem uniforme. Observa-se, de

imediató, uma acentuada ambigüidade no que se refere ao valor do mito e dos sistemas de crenças e comportamentos que dele emanam: assim, enquanto se reafirma a vigência de uma concepção do mundo de raiz e manifestações míticas, julgam-se positivamente alguns comportamentos que supõem a superação desse modo de conceber o mundo, tal como se observa nos episódios da caçada e da morte do Misitu — que é, sintomaticamente, um *auki*.⁴³ Provavelmente, a linha divisória deve situar-se no confuso limite entre o que produz coesão e poder grupais e o que gera terror e impotência, por um lado, e as mudanças autogeradas pelo povo índio e os que pretendem ser impostos de fora, por outro. É evidente que, no texto do romance, este deslindamento está apenas insinuado, sem maior esclarecimento.

Bem mais conflituosa é a correlação entre a decisão de preservar a ordem tradicional da cultura índia e o modo concreto da sua inserção numa estrutura social — definida por seu feudalismo — que pressupõe a exploração dos portadores dessa cultura. Embora não haja dúvida acerca do "conteúdo antifeudal" de *Yawar fiesta*,⁴⁴ o certo é que — como indica Rowe — "o que demonstra Arguedas é que a luta contra o feudalismo traz consigo outros problemas e sugere que a incorporação dos índios à sociedade moderna pode resultar num tipo de escravidão pior, porque significaria a destruição da sua própria cultura".⁴⁵

Sem dúvida, esta é uma contradição torturante: na perspectiva desenvolvida em *Yawar fiesta*, a preservação dos valores culturais quéchuas aparece indesejavelmente ligada à continuidade de um sistema social não só indefinível em termos gerais, mas, além disso, particularmente questionado no próprio relato. É indispensável esclarecer que esta contradição se resolve — pelo menos parcialmente — à luz dos romances posteriores de Arguedas: através deles compreende-se que se trata de fundar primeiro uma imagem de fortaleza cultural — negadora do tópico da prostração e abatimento incuráveis do índio⁴⁶ — para imaginar mais tarde, em *Todas las sangres* (1964), a possibilidade de uma grande revolução camponesa.⁴⁷ Enquanto isso, *Yawar fiesta* deixa aberta uma iluminadora, mas ambígua interrogação. Por um caminho inverso — em relação ao que percorre *El mundo es ancho y ajeno* — o romance de Arguedas remete às condições de

produção do indigenismo, à sua heteróclita constituição. A adesão à plenitude da cultura quéchua cancela suas opções de mudança e obscurece uniformemente, sem matizes, o outro lado da sociedade peruana.

UM DILACERAMENTO INEVITÁVEL

Até 1941, o romance peruano aparece trabalhado por uma contradição que, em sua formulação mais simples, associa a mudança social e a implantação da justiça com a ruptura da harmonia interna do povo índio e de sua cultura, do mesmo modo que a sobrevivência desta ordem, unanimemente louvada, fica vinculada à não transformação do sistema injusto que, social e economicamente, o oprime. A esse respeito, as soluções propostas pelas ciências sociais e ideologias políticas influem no romance indigenista, mas não são por ele assumidas: de certo modo, ricocheteiam na norma genericamente realista destes relatos que, em todo caso, preferem deslizar na direção da elegia ou da tragédia a prefigurar uma síntese que, em sua perspectiva, seria utópica.

Interessa observar que o discurso científico e ideológico parece ter maiores dificuldades para vencer essa contradição, sem tornar vulnerável sua coerência.⁴⁸ Emitido do lado não indígena da sociedade peruana, desenvolvido no nível da teoria e referido a projetos que incluem a totalidade do país, este pensamento não enfrenta, em sua concreção mais imediata, a realidade do universo indígena, nem está obrigado a realizar a operação plurisocial e pluricultural que é própria do romance indigenista. Precisamente, é esta operação que impede o relato indigenista de imaginar a história de maneira não traumática, como inevitável dilaceramento, mas daí também se desprende seu caráter representativo ou reproduzidor da efetivamente desagregada índole da realidade peruana. Não se deve esquecer que a possibilidade de um desenvolvimento histórico nacional, integrado, se frustrou, ao serem politicamente derrotadas as forças populares, ao findar a década de trinta. O romance indigenista de então informa, à sua maneira, sobre esta frustração: assim, converte-se em um exercício de axiologia social que afirma os valores do povo índio, condena

a injustiça a que está submetido e apela para o futuro como instância decisória de uma contradição que só pode repetir, no momento, tragicamente.

(Publicado em *Lexis, Lima*, v.IV, n.1, jul. 1980.
La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia.
In: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas:
Universidad Central, 1982. p.53-107.)

NOTAS

¹ Em ordem de redação: Sobre el modo de producción de la literatura indigenista. In: *Homenaje a Jorge Basadre*. Lima: Universidad Católica, 1978; Para una interpretación de la novela indigenista. *Casa de las Américas*, Havana, XVI, 100, jan./fev. 1977; El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IV, 7-8, 1978.

² Com uma ampliação (certas referências a romances de outras literaturas andinas) e um recorte (a análise centra-se em dois textos: *El mundo es ancho y ajeno* e *Yawar fiesta*).

³ Cf. LAUER, Mirko (Ed.). *Frente al Perú oligárquico*. Lima: Mosca Azul, 1977; CARAVEDO, Baltazar. *Clases, lucha política y gobierno en el Perú (1919-1933)*. Lima: Retama, 1977.

⁴ La narrativa en el Perú contemporáneo. In: LARCO, Juan (Ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Havana: Casa de las Américas, 1976. p.479. Reproduz uma conferência realizada em 1968.

⁵ Cf. MACERA, Pablo, La historia en el Perú: ciencia e ideología. In: *Trabajos de historia*. Lima: INC, 1977. t.I; GALINDO, Alberto Flores. Los intelectuales y el problema nacional. In: Vários: *Siete ensayos: 50 años en la historia*. Lima: Amauta, 1979.

⁶ Sem pertencer especificamente à área da história, a exceção de maior destaque seria González Prada (1848-1918). Não deixa de ser significativo o vínculo do seu pensamento com pontos-chave da ideologia indigenista.

⁷ O livro é de 1943. A idéia do Peru como nação irrealizada é preeminente nas décadas de vinte e trinta. Cf. COTLER, Julio. *Clases, Estado y nación en Perú*. Lima: IEP, 1978.

⁸ Cf. estudos citados na nota 4. Haveria que acrescentar a produção artística do indigenismo. Cf. LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.

⁹ Cf. *Tempestad en los Andes*. Lima: Minerva, 1927. BALLVE, Marfil Francke. El movimiento indigenista en el Cusco. In: Vários. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima: CELATS, 1979.

¹⁰ Aludimos especialmente ao Comitê Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo. Cf. KAPSOLI, Wilfredo. *Los movimientos campesinos en Perú: 1897-1965*. Lima: Delva, 1977. p.63.

¹¹ O Apra (fundado no México, em 1924) e o Partido Socialista (fundado em 1928 e logo convertido em Partido Comunista, em 1930).

¹² Naturalmente, a proposta de Belaúnde (sintetizada em seu conceito de "peruanidad") representa um caso à parte. A ênfase no nativo é muito menor. Cf. BONDY, Augusto Salazar. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Moncloa, 1965.

¹³ Cf. GERMANÁ, César. Mariátegui y el problema de la semifeudalidad agraria y de la comunidad campesina. In: Vários. *Siete ensayos: 50 años en la historia*.

¹⁴ Na ideologia aprista da primeira época se estabelece a ambivalência do capitalismo, mas condena-se globalmente o feudalismo, por exemplo.

¹⁵ A primeira formulação desta idéia está em *Nuestra comunidad indígena* (1924).

¹⁶ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 8.ed. Lima: Amauta, 1963. p.294.

¹⁷ O estudo das variantes deste tópico poderia ser excepcionalmente esclarecedor para precisar a evolução do indigenismo.

¹⁸ TURNER, Clorinda Matto de. *Aves sin nido*. Havana: Casa de las Américas, 1974. p.11.

¹⁹ ARGUEDAS, Alcides. *Raza de bronce*. Buenos Aires: Losada, 1972. p.92.

²⁰ É o romance em que menos claramente se distingue uma etapa de outra. Cf. CUEVA, Agustín. En pos de la historicidad perdida (contribución al debate sobre la literatura indigenista de Ecuador). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IV, 7-8, 1978.

²¹ ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. p.20.

²² ARGUEDAS, José María. *Yawar fiesta*. Lima: Mejía Baca, 1958. O episódio está narrado no capítulo II.

²³ Cf. CUEVA, Agustín. En pos de la historicidad perdida.

²⁴ É significativo que esta opção, copiosamente presente na ensaística e nos programas dos movimentos indigenistas, não *apareça* na narrativa. Mais tarde se alude a este fato.

²⁵ *El mundo es ancho y ajeno*, p.20.

²⁶ *Yawar fiesta*, p.21.

²⁷ Abordei esse tema nos artigos citados na nota 1 e no "Prólogo" à edição venezuelana de *El mundo es ancho y ajeno*.

²⁸ É uma diferença significativa: nos romances indigenistas de outros países andinos os valores do povo indígena aparecem muito diluídos e, às vezes, são quase inexistentes.

²⁹ Uma bibliografia sobre *El mundo es ancho y ajeno* encontra-se na edição desse romance realizada pela Biblioteca Ayacucho. Sobre *Yawar fiesta*, cf. KLARÉN, Sara Castro. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: IEP, 1973; CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973; MARÍN, Gladys. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1973; URELLO, Antonio. *José María Arguedas: el nuevo rostro del indio*. Lima: Mejía Baca, 1974; ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC, 1979.

³⁰ *El mundo es ancho y ajeno*, p.159.

³¹ Seus recursos iniciais, orações e conjuros, fracassam e põem em discussão todo o sistema de idéias que os solve. Cf. capítulo XXIII.

³² *El mundo es ancho y ajeno*, p.369.

³³ Cf. "Prólogo", já citado.

³⁴ Um dos temas do debate político da época é o da conveniência de formar líderes camponeses conscientizados fora do mundo indígena. Cf. CORNEJO POLAR. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p.95-97.

³⁵ No prólogo à décima edição de *El mundo es ancho y ajeno*, Alegria indicava que o episódio da derrota da comunidade de Rumi obedecia a um critério realista ("assim sucede na realidade"), mas esclarecia que isso não implicava uma posição pessimista frente ao problema indígena.

³⁶ Esta idéia está presente, inclusive, embora com outras conotações, em Rosendo Maqui. Cf. ESCAJADILLO, Tomás. El símbolo de la construcción de la escuela en *El mundo es ancho y ajeno*. *Runa*, Lima, 7-8, jul. 1978.

³⁷ As relações entre a ideologia que subjaz nos romances de Alegria e a do aprismo são um tema confuso e pouco estudado. Cf. URDANIVIA, Eduardo. Para una nueva lectura de Ciro Alegria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IV, 7-8, 1978; ESCAJADILLO, Tomás. Para leer a Mariátegui: dos tesis de los siete ensayos. In: Vários. *Siete ensayos: 50 años en la historia*.

³⁸ Cf. RAMA, Angel. El área cultural andina (hispanismo, misticismo, indigenismo). *Cuadernos Americanos*, México, XXXIII, nov./dez. 1974.

³⁹ Cf. bibliografia citada na nota 29.

⁴⁰ Este critério é tanto do narrador como dos índios. Cf. CORNEJO POLAR. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p.57-98.

⁴¹ Curiosamente, a função de Benito Castro é equivalente à dos "chalos" em *Yawar fiesta*, mas um e outro romance a valorizam de maneira radicalmente oposta. Aliás, em *Todas las sangres*, Arguedas modifica sua posição: Rendón Wilka tem pontos de contato com Castro. Para observar as transformações na posição de Arguedas é importante comparar o conto "Yawar (fiesta)" e o romance do mesmo título. Cf. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p.87-91.

⁴² A diluição da oposição ocorre no campo da cultura; no social, ao contrário, os latifundiários aindiados mantêm sua atitude exploradora frente aos índios.

⁴³ A importância deste episódio, enquanto significa um triunfo sobre o "temor mítico", é ressaltada pelos "chalos": "Mataram um *auki*! E no dia em que matarem todos os *aukis* que atormentam suas consciências [...] conduziremos este país a uma glória que ninguém calcula." *Yawar fiesta*, p.157.

⁴⁴ Cf. LÉVANO, César. El contenido antifeudal de la obra de Arguedas. In: *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*, Lima: Labor, 1969.

⁴⁵ ROWE. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, p.33.

⁴⁶ Cf. DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Universitaria, 1970. p.193 et seq.

⁴⁷ Esta colocação é considerada discutível por QUIJANO, Aníbal. Carta del Dr. Aníbal Quijano (a José Miguel Oviedo). *Boletín de Sociología*, Lima, I, 2, mayo/jun. 1965.

⁴⁸ Por exemplo: as colocações de Mariátegui acerca da união entre indigenismo e socialismo. Cf. *Siete ensayos: 50 años en la historia*; e seus textos na polémica com Luis Alberto Sánchez: *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul, 1976.

O INDIGENISMO ANDINO

Certamente, de uma perspectiva histórica que privilegie o exame das articulações do “tempo breve”, o indigenismo tem grande alcance, dentro do período dos regionalismos, como uma das manifestações do que se costuma denominar, em termos mais globais, o nacionalismo cultural latino-americano.¹ Embora certas, estas adscrições não deixam de ser problemáticas: por um lado, porque regionalismo e nacionalismo se associam a uma busca algo arcaizante das origens e da identidade das nações ou da nossa América, sendo *também* recursos destinados à modernização, o que fica provado por seus vínculos, certamente conflituosos, com a renovação vanguardista; e por outro lado, quase em sentido inverso, porque reformulam — pelo menos no caso do indigenismo — um discurso que tem sua origem nas crônicas do Novo Mundo e cuja estrutura, obviamente derivada do modo como estas produzem suas significações, aparece freqüentemente no processo da literatura latino-americana.

Assim, chegam a três os pontos de vista a partir dos quais se pode analisar o indigenismo. Nas páginas que seguem, procurarei situá-lo, embora sumariamente, em cada um destes caminhos interpretativos. É necessário, previamente, dizer algo sobre o modo de produção da literatura indigenista.²

O INDIGENISMO COMO LITERATURA HETEROGÊNEA

É óbvio que a produção indigenista se instala no cruzamento de duas culturas e de duas sociedades. Tácita mas muito sagazmente, no remoto ano de 1928, já o indicou José Carlos Mariátegui, ao distinguir com decisão os conceitos de

indígena e "indigenista": aquele alude à produção intelectual e artística realizada pelos índios, conforme seus próprios meios e códigos, e este, à vasta criatividade que, com base em outras posições sociais e culturais, no lado "ocidental" das nações andinas, busca informar sobre o universo e o homem indígenas. Mariátegui o definiu como obra de mestiços, sem enfatizar o aspecto biológico, mas, ao contrário, como é evidente, o sociológico, o histórico e o cultural.³ Muitos anos mais tarde, partindo de outros pressupostos, Angel Rama insistiu na índole transcultural do melhor indigenismo, como o de José María Arguedas, mas não deixou de ver que a dinâmica transculturadora era inexplicável à margem da disparidade social que subjaz nessa literatura.⁴

É interessante sublinhar, em todo caso, que a complexa trama do indigenismo não se esgota na difícil vinculação de duas culturas, pois abarca, ao mesmo tempo, a não menos difícil ligação entre duas formações sociais tão dissímiles que, por vezes, ao longo da história, fundam-se em contrapostos modos econômicos de produção. A categoria de heterogeneidade procura cobrir ambos os campos, o cultural e o social. Por isso, é preferida à categoria mais recortada de transculturação.

Aplicado especificamente ao indigenismo, o conceito de heterogeneidade define o caráter múltiplo e variado dos fatores que intervêm em sua produção. Numa primeira análise, que leva em conta as instâncias produtoras, textuais, receptivas e referenciais, fica claro que as três primeiras correspondem ao setor mais moderno e ocidentalizado dos países andinos e só a última ao campo indígena. Dito com intenção puramente exemplificadora: as camadas médias urbanas aplicam seus atributos culturais (a escrita em espanhol, as convenções artísticas de raiz européia etc.) e sua ideologia e interesses sociais (o positivismo ou o marxismo, a necessidade de assumir a representação de toda a nacionalidade etc.) para interpretar e compreender (conforme se trate da produção ou da recepção) a natureza de uma realidade outra, a indígena, que é agrária, oral, quéchua ou aimará, cujo imaginário obedece a outras racionalidades e cujos interesses sociais nem sempre são compatíveis com os do sujeito produtor-receptor do indigenismo. Certamente, uma segunda análise pode demonstrar que o tema indígena é capaz de escapar ao marco do referente e influenciar outras instâncias do processo de produção.⁵

A definição do indigenismo como literatura heterogênea aponta, principalmente, para a evidência de que se trata de uma produção discursivo-imaginária sobreposta entre dois universos socioculturais diversos — e mesmo opostos e beligerantes, quando se incorpora o dado histórico da conquista e a subsequente dominação de um deles sobre o outro. É óbvio que na América Latina o indigenismo não é a única literatura heterogênea, e não há nenhuma razão para repelir a idéia de que a heterogeneidade possa ser característica de muitas outras literaturas, incluindo setores das literaturas metropolitanas. Assim, deve ficar claro que se trata de uma categoria crítica, de certo modo teórica, cujo uso tem de recorrer à história para distinguir uma heterogeneidade de outra e, inclusive, nesta matéria específica, entre as muitas variantes do indigenismo.⁶

O HORIZONTE DAS CRÔNICAS

O esquema da heterogeneidade tem sua primeira e talvez mais nítida manifestação nas crônicas da conquista. Homens de "outro mundo" empregam seus recursos lingüístico-culturais para revelar o que lhes é desconhecido por completo e para fazê-lo inteligível a leitores distantes, ainda mais alheios a essa realidade nova e insólita, às vezes incrédulos e às vezes entusiasmados, mas sempre necessários para que o "descobrimento" e a conquista continuem ou para outorgar bens e honra àqueles que participaram desses empreendimentos. No essencial, enquanto estrutura do processo de produção, é a mesma circunstância que se encontra no indigenismo, sobretudo, como é de se supor, em sua narrativa.

O tema das crônicas é um dos que suscitaram maior interesse crítico nos últimos anos, com resultados sem dúvida esplêndidos. Remetendo-me a eles,⁷ apenas sublinho que, ao situar o indigenismo no horizonte aberto pelas crônicas, modifica-se o sistema heurístico-histórico que coloca o indigenismo na ordem de sua significação: não somente segmento de um período da literatura republicana, mas manifestação insistente de um modo de produção cultural de raízes seculares, o indigenismo inscreve-se no "tempo longo" da nossa América. Sem dúvida, remete a conjunturas específicas, e logo falarei

disso, mas também (sobretudo?) a estruturas históricas bem mais profundas e duradouras. Essencialmente, a uma sociedade definida por sua desagregação e pela magnitude e complexidade de suas beligerâncias internas, ao mesmo tempo classistas e étnicas, e a uma cultura em que a consciência do *outro* está permanentemente enxertada, embora às vezes obliquamente, na problemática da identidade.⁸

Esta inserção do indigenismo no "tempo longo", e sua conseqüente associação com as crônicas, permite explicar com melhores argumentos alguns fatos decisivos: desde sua norma estilística sempre explicativa (às vezes em excesso) e também sempre comparativa (o outro é ininteligível se não for referido ao próprio), até, em outro nível, à índole da história narrada, que repetidamente é a história de uma interferência. Efetivamente, para mencionar com alguma precisão apenas o último fato, não há crônica que não suponha, em sua própria instância de enunciação, um ato de ruptura ("descobrir", conquistar, colonizar), do mesmo modo que não há romance indigenista cuja narração não implique uma intromissão (de imediato, a do próprio narrador) e seu tempo referencial, um hiato muito nítido entre um *antes* e um *depois*.⁹

Convém que nos detenhamos neste ponto. Primeiro, um exemplo óbvio: *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto, começa quando alguns forasteiros chegam à serra e termina quando eles, evidentes porta-vozes da autora, abandonam esse espaço, o que significa — grosso modo — que o mundo indígena só é narrável a partir de uma perspectiva externa.¹⁰ Isso não prova, é claro, que todo romance indigenista torne tão óbvia a excentricidade do seu ponto de vista, mas alerta sobre um fato sintomaticamente generalizável: que no relato indigenista, como nas crônicas, o mundo indígena aparece como um ato de "tradução"¹¹ realizado pelo narrador para o leitor, ato através do qual se assume, por um lado, que o referente foi transferido para outro "código", e por isso interferido, mas também, por outro lado, que o "tradutor" é suficientemente capaz e sua tradução suficientemente fiel para oferecer uma imagem exata da realidade indígena. Esta é a base do contrato que liga o autor ao leitor de obras indigenistas, e não é nada casual que o primeiro procure cumpri-lo enfatizando, no próprio texto ou em paratextos próximos, que de fato conhece bem (ou, como se costuma dizer, "por dentro") o

caráter do mundo indígena,¹² enquanto o leitor, que neste caso parece ser excepcionalmente desconfiado, exige com energia garantias de autenticidade da mensagem que recebe.¹³

O que se disse até aqui é correlativo ao cânone da narração indigenista, tão cruamente óbvio em *Aves sin nido*, enquanto supõe que a história narrada remete a um ponto de conflito (desde o paradigma da conquista a momentos concretos de superexploração do campesinato indígena) que rompe a continuidade da história de um povo: a política ferozmente espoliadora e repressiva do tirano Melgarejo contra os índios bolivianos, como em *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, ou a investida "legal" dos latifundiários peruanos para arrebatam as terras das comunidades indígenas, como em *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, por exemplo.¹⁴ Certamente esta interferência, que acontece no plano da narração e tem a ver com a história concreta dos povos andinos, não repete a anterior, localizada na própria enunciação do relato, mas ambas reiteram o modelo das crônicas, com variantes, sem dúvida, e sublinham a condição heterogênea desse gênero de literatura.

O AMBÍGUO ESTATUTO DA HETEROGENEIDADE

Como se disse, o indigenismo não é a única mostra de heterogeneidade na literatura latino-americana. Participam desse caráter, embora não necessariamente de sua filiação cronística, muitas outras: a gauchesca, o negrismo, o romance do nordeste brasileiro, boa parte do realismo maravilhoso, algumas manifestações da poesia coloquial e — por certo — os relatos testemunhais. Em todos estes casos, ainda que de maneira diferente, a produção literária situa-se na interseção de duas ou mais ordens socioculturais diversas. O autor indigenista não opera de maneira radicalmente distinta do letrado que escreve em gaúcho *apenas* quando produz poesia gauchesca,¹⁵ ou do autor que reconstrói com sua escrita o testemunho oral de um informante analfabeto, por exemplo.¹⁶

Não cabe analisar aqui as variantes da heterogeneidade, mas convém, sim, indicar, pelo menos sumariamente, que a

heterogeneidade produz um tipo de discurso excepcionalmente complexo. No indigenismo, para mencionar só este caso, coexiste uma poética extremamente realista, e mesmo verista, se se prefere, com uma prática formalizadora que é — e não pode deixar de o ser — singularmente artificiosa. Tal artifício deve produzir, entretanto, um contundente efeito de autenticidade. A esse respeito, nada mais significativo que o deslize de Vargas Llosa ao questionar os romances de Alegria, porque neles não se percebia a fala quéchua das personagens (e Alegria contestou que os índios da serra norte *na realidade* não são falantes do quéchua), e ao louvar a “autenticidade” das representações arguedianas, incluindo a da linguagem de suas personagens, bem depois de o próprio Arguedas haver explicado que essa linguagem era uma pura invenção artística.¹⁷

Como em toda grande literatura, no indigenismo (e nas demais literaturas heterogêneas) a autenticidade não provém de sua fidelidade mimética, embora o próprio Arguedas insistisse em que seus relatos representavam a realidade “tal como é”,¹⁸ mas da eficiência com que são manejados os recursos artísticos, começando pela transformação imaginária da linguagem.¹⁹ A obsessão dos indigenistas por parecer testemunhas e até protagonistas de suas histórias, por um lado, e o conteúdo frequentemente social-revolucionário de suas obras, por outro, geraram o persistente erro da crítica que vê simplicidade e mesmo ingenuidade no que é muito complexo, e insiste em que o melhor indigenismo é o que expressa diretamente, “por dentro”, a natureza do universo indígena. É óbvio que para muitos estudiosos ainda não está suficientemente assimilada a lição de Mariátegui: indigenismo não é o mesmo que indígena, e por conseguinte, não se pode esperar daquilo que é por definição transcultural uma auto-expressão cujo espaço é, certamente, outro: a literatura indígena.

O INDIGENISMO COMO REGIONALISMO

Costuma-se afirmar que nas primeiras décadas do século XX, especialmente em torno da Primeira Guerra Mundial, começa a modernidade na América Latina. Na literatura, o processo se evidencia com o surgimento das vanguardas, em

cujo núcleo aparecem não só as idéias definidoras de toda vanguarda, as de ruptura, mudança e novidade, mas também outras, mais ligadas à condição histórica do continente, como a busca de "pôr-se em dia", obviamente em relação às novidades européias. A partir do seu próprio espaço, as vanguardas latino-americanas parecem confirmar que não há modernização sem internacionalização, embora esta não tenha de ser vista, necessariamente, sob o prisma do cosmopolitismo sem raízes.²⁰

Entretanto, com exato paralelismo, as vanguardas aparecem flanqueadas por copiosos e intensos movimentos regionalistas, muito mais interessados em definir as identidades nacionais, ou a da América Latina inteira — e para isso torna-se indispensável remontar à história em busca de uma tradição própria — do que em intervir sem demora no diálogo da contemporaneidade sem fronteiras. Certamente, não se trata de uma pura oposição, como prova o fato das mútuas influências entre o regionalismo e o vanguardismo, ou da constituição de âmbitos sincréticos em que ambas as tendências compartilham, inclusive, um mesmo texto. De qualquer modo, é claro que nessa época a literatura latino-americana se bifurca: o regionalismo acentua a introspecção social, impulsionado pela necessidade de encontrar eixos histórico-valorativos capazes de identificar e legitimar experiências nacionais ou de canalizar projetos sociais mais ou menos englobadores, enquanto as vanguardas enfatizam a urgência de se inscreverem no espaço do novo "espírito" de uma época vertiginosamente mutante. Mais tarde planejo demonstrar que na agenda regionalista o tema da modernização não está ausente.²¹

O regionalismo supõe uma interpretação da literatura e de suas funções como parte substancial de um vasto exercício cultural destinado a averiguar a natureza da realidade e a propor imagens desiderativas do futuro. Deste modo, implica, em seu nível mais profundo, uma fé sem fissuras, que hoje pode parecer-nos ingênua, na capacidade da linguagem e sobretudo da linguagem literária, como forma privilegiada de conhecimento e transformação do mundo. Assim, o regionalismo é herdeiro dos velhos ideais iluministas, fortemente matizados pelas lições do romantismo social.

Efetivamente, no que se refere ao indigenismo, a historiografia latino-americana encontra suas fontes próximas no indianismo, exaustivamente catalogado por Concha Meléndez.²²

Parece-me que qualquer leitor dos romances indianistas pode reconhecer neles este duplo ancestral: suas às vezes arrevedadas tramas românticas, que freqüentemente formam um "programa narrativo" quase autônomo, nunca deixam de ser, em outra trilha semântica, histórias exemplares que apontam sem dilação para o retrato da realidade (e por isso o código indianista costuma preferir o aspecto histórico e/ou o "costumbrista") e apelam para a consciência do leitor para que intervenha na modificação de uma ordem impiedosa. O fato de que muitas vezes expressem uma ideologia oligárquica, com componentes racistas que a atitude paternalista não consegue ocultar,²³ não contradiz essa dupla filiação, iluminista e romântica, nem há interferência de sua obliquidade crítica que, além disso, tem muito mais um sentido ético, bastante abstrato, que social. É sintomático que, na transição do indianismo para o indigenismo, Clorinda Matto, em *Aves sin nido*, critique severamente a imoralidade dos funcionários estatais e dos religiosos, aponte de passagem os abusos dos comerciantes e praticamente nada diga sobre os grandes proprietários de terras.

O indigenismo transforma decisivamente os suportes ideológicos e as convenções artísticas do indianismo. No que diz respeito ao primeiro, é claro que forma parte do vasto e intenso movimento antioligárquico das primeiras décadas do século XX e com freqüência tem vínculos de "consangüinidade" com as subdivisões desse movimento mais próximas do socialismo;²⁴ no que toca ao segundo, também é claro que significa a assimilação das convenções do realismo e o deslocamento — nunca absoluto — do modelo iluminista-romântico. Essa transformação é muito evidente se compararmos, para dar um exemplo excessivo, *Cumandã* (1879), de Juan León Mera, com *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, mas é possível analisá-la inclusive na obra de um só autor. A esse respeito, vale a pena comparar *Wuata wuara* (1904) com *Raza de bronce* (1919) para avaliar a magnitude da mudança.²⁵

A filiação antioligárquica de boa parte do indigenismo compromete-o no debate sobre o caráter das nacionalidades andinas, como invalidação das imagens hispanizantes que as oligarquias haviam difundido com êxito, e ao mesmo tempo como postulação de figurações mestiço-indígenas, de certa maneira mais próximas da realidade, porém, e talvez principalmente,

mais compatíveis com os interesses dos novos grupos sociais em ascensão. Uma mostra precoce de que o indigenismo se instala no debate da "questão nacional" encontra-se na tese sobre "o verdadeiro Peru", composto pelos índios, que González Prada enuncia provocadoramente em 1888. É óbvio o magistério de González Prada sobre os indigenistas.²⁶

A redefinição do nacional a partir de uma perspectiva indigenista tornou-se uma tarefa intelectual difícil e às vezes arrevesada, tal como demonstra o ensaísmo desta índole, onde as contradições conceituais, que de certo modo se diluem na narrativa e na poesia indigenistas, produzem crises e formam espaços ideológicos extraordinariamente ambíguos. A persistência dos estereótipos positivistas, especialmente os relativos à raça, à "psicologia da raça" e ao poder modelador da natureza, que gerará toda a rama telúrica do indigenismo — particularmente importante na Bolívia e no sul do Peru —²⁷ determina que a reflexão teórica ingresse freqüentemente em dilemas insolúveis.²⁸ No pólo oposto, o pensamento quase mítico dos indigenistas mais radicais, que sonham com a restauração incaica, também enfrenta contradições sem saída.²⁹ A complexidade deste último discurso torna-se mais evidente quando se faz sua leitura no contexto da utopia andina, como um deslocamento de conteúdos da consciência indígena para a sociedade letrada.³⁰

Visto o assunto nacional, com base no positivismo indigenista, surge de imediato o imenso paradoxo de se querer fundar a identidade de um povo no núcleo étnico cuja reivindicação ao mesmo tempo o invalida: "salvá-lo" da ignorância, dos vícios, da exploração, implica — querendo-se ou não — que a própria fonte da nacionalidade é muito mais objeto que sujeito da história, ensejando o fato de que o arsenal ideológico positivista conduz quase inevitavelmente a um ceticismo mais ou menos dissimulado ou francamente trágico. Não é necessário recorrer a *Pueblo enfermo* (1909), de Alcides Arguedas, onde essas contradições se acumulam sem remédio, porque ainda em versões tardias e mitigadas, como em *Huasipungo*, elas reaparecem pelo menos em forma de ambigüidade. O leitor desse romance sente indignação frente aos abusos dos latifundiários, repetidamente condenados pelo narrador; mas no que se refere ao povo indígena, é pouco provável que sinta outra coisa além de piedade e comiseração. Tal povo parece destruído para sempre.

Em todo caso, o indigenismo em seu conjunto é ininteligível à margem da discussão sobre o problema nacional dos países andinos. E é preciso reconhecer que, apesar de todas as suas contradições e de suas outras muitas limitações, conseguiu destruir em boa medida os estereótipos hispanistas e gerar uma autoconsciência nacional mais atenta e em alguns casos identificada com o mundo indígena ou com suas derivações mestiças. Em outra área, mais diretamente ligada à política, sua denúncia da desumana exploração sofrida pelos índios foi assumida pelos setores radicais e constituiu o substrato dos múltiplos projetos de reforma agrária. De certo modo, facilitou a incorporação dos interesses indígenas aos programas de renovação social.³¹ Até certo ponto, é o que Rodríguez-Luis denomina a "praxis" do indigenismo, como dimensão que, embora incorporada ao texto, realiza-se fora dele, na esfera das relações sociais.³²

AS "NOVELAS EJEMPLARES" DO INDIGENISMO

Se dentro do cânone do regionalismo *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, e *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, constituem as clássicas "novelas ejemplares",³³ no indigenismo essa condição pertence a *Raza de bronce*, *Huasipungo* e *El mundo es ancho y ajeno*, cuja aparição, entre 1919 e 1941, cobre quase um quarto de século e cuja procedência abarca as três nações — Bolívia, Equador e Peru — que formam o núcleo da área andina.³⁴ Em sua seqüência pode-se rastrear com facilidade o desenvolvimento do romance indigenista andino.

Não sendo o mais complexo, mas sim o mais ambíguo e contraditório, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas define-se muito melhor como uma violenta acusação contra a classe latifundiária boliviana do que como uma reivindicação do povo indígena. É certo que se o compararmos com o texto que está em sua origem, *Wuata wuara*,³⁵ é notável a diminuição das referências à "selvageria" dos indígenas, como é também notável o esforço, apesar de bastante inconsistente, de limar as fórmulas mais grossas do racismo que impera em *Pueblo enfermo*; contudo, internamente, *Raza de bronce* não consegue resolver certos conflitos básicos, especialmente no

que diz respeito à caracterização do povo indígena: como ficou invariado, esse povo é defendido contra seus opressores, mas ao mesmo tempo é interpretado como inequívoca expressão de barbárie. Embora isso não explique o problema, cabe mencionar a origem e as relações sociais de Alcides Arguedas, sempre ligado aos grupos hegemônicos.

Raza de bronce é um romance positivista. Constrói-se a partir de convicções deterministas, situadas essencialmente na raça e na geografia, com uma breve incursão pela história (no primeiro capítulo da segunda parte), de tal maneira que é fácil perceber aí a ação da então muito difundida tese talineana. De fato, tudo o que sucede no texto remete explicitamente aos dois primeiros fatores, a raça e o meio físico; aquela interpreta-se ceticamente, sob o princípio do atavismo, que constantemente retrotraí o índio ao fundo de sua selva-geria, ou de processos degenerativos que tornam cruel, rude e cínico o padrão branco e destroem qualquer opção humana nos cholos que levam nos ombros a maldição do seu hibridismo; enquanto aquele, o meio geográfico, aparece como uma força terrível, indomada e indomável, que certamente acaba por destruir essas raças débeis ou envilecidas. Dentro desta perspectiva, *Raza de bronce* expande-se num sentido inoculavelmente pessimista.

As referências históricas que se concentram no início da segunda parte ficam isoladas e não ingressam na reflexão subjacente no romance. Na realidade, contradizem-na: se o diagnóstico histórico assinala que os problemas começaram "há meio século", com a feroz tirania de Melgarejo, que despojou de suas terras trezentos mil índios, os quais antes gozavam de certa bonança, então — é óbvio — invalida-se a interpretação racista-telúrica. Questiona-se também, talvez com maior ingenuidade, a nota acrescentada por Alcides Arguedas à edição definitiva de *Raza de bronce* (1945), na qual adverte que "os quadros e cenas aqui descritos, tomados todos da verídica realidade de ontem, dificilmente poderiam reproduzir-se hoje em dia, salvo em detalhes de pequena importância". A abrupta conversão de um romance de denúncia social em outro, ao contrário, histórico, joga por terra o andaime ideológico do texto. Seus vários determinismos tornam-se quase irrelevantes. É excepcionalmente significativo que essa contradição interna não fosse assumida em suas conseqüências mais evidentes.

Embora *Huasipungo* repita alguns dos grandes paradoxos de *Raza de bronce*, em parte porque ainda está em dívida com o positivismo e em parte porque sua estratégia política, destinada a condenar a crueldade dos proprietários de terras, acaba por condenar também os índios como grupo social primitivo e cruel, o certo é que compreende melhor a natureza do problema andino. A esse respeito, basta indicar dois detalhes: a rebelião final não se explica pelo abuso contra um indivíduo, como no romance boliviano, mas pelo atropelo contra os direitos coletivos sobre a terra, ainda que não passem do muito precário usufruto do "huasipungo"; e por outro lado, a dinâmica do relato funda-se em acontecimentos históricos precisos, como a irrupção do capital internacional na economia equatoriana.

Além disso, mesmo *Huasipungo* tendo uma estrutura simples e às vezes descuidada, é possível propor-se uma leitura do romance, como a realizada por Agustín Cueva, em que certos "defeitos", amplamente catalogados pela crítica, adquirem outra dimensão. Assim, por exemplo, o "tremendismo" de Icaza estaria ligado ao processo de superexploração do campesinato indígena e haveria que remetê-lo não tanto ao estilo quanto à representação de uma realidade atroz. De maneira similar, a linguagem de *Huasipungo* não seria nem elementar nem desalinhavada, mas, bem ao contrário, representaria uma opção estilístico-ideológica destinada a invalidar as convenções artísticas de uma literatura senhorial e aristocratizante, e a ganhar um novo espaço para uma língua popular, com tudo o que isso significa social e politicamente. Desse modo, as caracterizações em bloco e os diálogos sem emissor determinado teriam de ler-se como formas especialmente apropriadas para desubjetivizar a problemática andina e colocar em primeira linha sua natureza coletiva.³⁶

Sem dúvida, a interpretação de Cueva, feita ao revés da crítica mais difundida, ilumina de modo novo e acertado a obra de Icaza, especialmente *Huasipungo*, mas o leitor ficará sempre insatisfeito com a falta de profundidade do conjunto da representação narrativa. Adverte-se tal fato, em particular, na ausência de conteúdos culturais na caracterização do povo indígena, por um lado, e na captação de seu atuar em termos fundamentalmente reativos, quase como simples resposta à brutal agressão dos poderosos. Em outras palavras, *Huasipungo*

descreve e condena o estado de opressão sofrido pelos camponeses índios, explica e também condena o sistema que exerce a exploração e os mecanismos que usa, avaliza a justiça da rebelião indígena, proposta como solução para o problema da discriminação e da espoliação suportado pelos índios, mas seu mundo interior, os valores de sua cultura ficam esfumados e, em alguns casos, até postos em questão, como se o domínio social que os oprime tivesse também liquidado seus modos de entender o mundo e a vida, inclusive a sua própria.

El mundo es ancho y ajeno, de Ciro Alegría, fecha o ciclo do romance indigenista clássico. Assume todos os seus grandes tópicos, articulando-se com uma tradição que em 1941 já tinha um longo curso histórico, mas, ao mesmo tempo, renova todo esse legado e de certo modo o leva às últimas conseqüências. Romance rio, sua complexa vastidão lhe permite englobar uma amplíssima visão da problemática andina, empregando, para esse efeito, recursos simples e eficazes. Tomás Escajadillo analisou com perspicácia a estrutura de *El mundo es ancho y ajeno*, fazendo ver que seu núcleo narrativo e as muitas histórias marginais que relata têm em comum a tenaz defesa da comunidade indígena como o único espaço em que o índio pode realizar-se humana e socialmente.³⁷ Poder-se-ia dizer, inclusive, que Alegría postula a supremacia da ordem comunitária sobre qualquer dos outros sistemas de organização social existentes no mundo andino,³⁸ reiterando um dos sentidos mais claros de seus dois primeiros romances.

Como todos os romances indigenistas anteriores, *El mundo es ancho y ajeno* narra e condena a exploração a que estão submetidos os índios, enfatizando o despojamento de suas terras, e conclui com os episódios da inevitável rebelião que, também inevitavelmente, fracassa; mas, à diferença do que ocorre nos romances anteriores, no de Alegría situa-se em primeiro plano uma imagem vigorosa e atraente da ordem social indígena e da cultura que a sustenta. Em mais de um ponto idealizado, o sistema da comunidade indígena é repetidamente mostrado como um espaço onde se pode viver com dignidade, ao amparo da fraternidade, da justiça e da sabedoria tradicionais. Ao mesmo tempo, contudo, essa ordem perfeita é absolutamente vulnerável frente à agressão dos temíveis "gamonales", sempre respaldados pelo Estado e suas forças repressivas.

Em boa medida, *El mundo es ancho y ajeno* problematiza a relação entre a comunidade indígena e o resto da sociedade nacional, auscultando as formas através das quais essa instituição social poderia sobreviver num contexto que a nega e agride. Parte do romance supõe um debate entre o tradicionalismo (representado pelo velho alcaide, Rosendo Maqui) e a vontade modernizadora (representada por Benito Castro, seu sucessor). O episódio da lagoa, que os anciãos consideram sagrada e intocável, e que os jovens tratam de aproveitar para a irrigação, simboliza ambas as opções. A rebelião final, encabeçada por Benito, é também, dentro do relato, uma resposta nova, não tradicional, frente ao abuso dos poderosos até então detidos apenas por um cético recurso às leis. Quanto ao mais, embora sua rebelião não chegue a plasmar-se, os jovens da comunidade de Rumi a imaginam como parte de um movimento mais vasto.

A destruição final da comunidade, que ao longo de todo o relato se mostra portadora de valores indiscutíveis, tem um evidente sentido crítico e pressupõe um repto à consciência do leitor: o melhor da nacionalidade, como organização social e como criação de cultura viva, desaparece ante a barbárie daqueles que supostamente são portadores do progresso e da civilização.³⁹ Nestas circunstâncias, *El mundo es ancho y ajeno* não problematiza apenas a situação da questão quéchua, mas — de maneira bem direta — o caráter e a história de toda a nação. Esta é uma das razões que explicam a dispersão de sua história e a mobilidade social e geográfica de algumas de suas personagens, testemunhas e vítimas de um processo social tão injusto para com os índios como para todos os que desejam uma pátria justa e respeitosa de suas origens.

INDIGENISMO E MODERNIZAÇÃO

Certamente, *El mundo es ancho y ajeno* pode ser lido como uma elegia de têmpera trágica: narra o paulatino e aparentemente inexorável desaparecimento dos últimos restos de uma ordem primordial, grafada num tempo utópico em que "tudo era comunidade"; mas também pode ser interpretado em função de outra clave ideológica, relativa à urgência de se modernizarem

as estruturas tradicionais, para que possam enfrentar com êxito os desafios do mundo contemporâneo. Embora o fracasso final de Rumi denote uma perspectiva cética, a verdade é que o romance deixa transparecer uma certa adesão a este projeto modernizador da comunidade indígena e do que ela representa como núcleo básico do universo andino. Na realidade, desde a década de 20, e inclusive antes, o indigenismo pressupunha quase sempre, apesar de muitas vezes ambigualmente, um apelo modernizador.⁴⁰

O tema tem sua melhor e mais complexa expressão no pensamento de José Carlos Mariátegui.⁴¹ Embora não seja o caso de examinar em detalhe suas colocações sociopolíticas, não se pode deixar de mencionar que, para Mariátegui, carecia de sentido qualquer indigenismo que pretendesse paralisar a história ou — pior ainda — remontá-la em busca de uma restauração claramente impossível. Ao revés, associando consistentemente indigenismo e socialismo num projeto transformador de caráter revolucionário, situava a problemática indígena no próprio centro de um programa histórico radical, em que interessava principalmente a construção de uma nova sociedade. Ao mesmo tempo, entretanto, Mariátegui valorizava a tradição e não entendia a mudança social à margem de sua inserção no presente e na história que a explica. Provavelmente ninguém na América Latina trabalhou com tanta lucidez e sutileza a difícil dialética que se tece entre a tradição e a transformação.

É certo que Mariátegui tratou esse tema a partir de certos pressupostos que hoje não são aceitos, especialmente no que se refere ao caráter da sociedade pré-hispânica, que em sua época se considerava quase unanimemente em termos de "comunismo primitivo" ou "comunismo agrário".⁴² Nesta perspectiva, a comunidade indígena parecia ser uma espécie de sobrevivência dessa ordem primordial: uma força que podia e devia integrar-se no projeto histórico do socialismo. Mas se os pressupostos tornaram-se incorretos, como as ciências sociais demonstraram depois, o fato é que permitiram que o pensamento de Mariátegui resolvesse a disjuntiva entre tradição e mudança, como dissemos, e que — além disso — trabalhasse o problema indígena em relação ao que parecia ser um tema à parte e mesmo contraditório: o da modernidade.

No fundo, para abreviar, o que apetecia a Mariátegui era uma modernidade *nacional*.

O que expusemos anteriormente explica que, na área específica da literatura, Mariátegui se referia ao "indigenismo vanguardista"⁴³ sem considerar que o termo fosse em si mesmo contraditório. A esse respeito, não se deve esquecer que, na periodização que propõe para a literatura peruana, Mariátegui considera que o período nacional, cujo advento significa para ele uma luta constante, tem relações de contradição com o período colonial e suas sobrevivências colonialistas, mas implica uma superação do período cosmopolita, sem o qual não poderia plasmar-se.⁴⁴ Não se pode passar superficialmente, tampouco, pela devoção de Mariátegui por boa parte das vanguardas européias e pelo importante impulso que concedeu ao vanguardismo peruano, a partir de sua revista *Amauta*. Neste sentido, ressaltou outra contradição, tão entravadora como a que opõe a tradição à mudança: a que confronta o nacional com o universal. Não casualmente conclui seus *Siete ensayos* com as seguintes palavras: "Pelos caminhos universais, ecumênicos, tão reprovados em nós, vamo-nos aproximando cada vez mais de nós mesmos."⁴⁵

Assim, deve ficar claro que, embora a face mais visível do indigenismo, a que o associa ao regionalismo mundonovista, tenha como perspectiva hegemônica a que reflete sobre as origens, reforçando uma tradição nativa e discutindo a versão hispanizante da história, o mesmo movimento vincula-se também, ainda que com menos ênfase, à problemática da modernização. É isto, no mínimo, em dois campos: como proposta ideológica de modernizar a realidade do mundo andino, e também como intento de sobrepor seu discurso literário ao das vanguardas. Observa-se este último ponto, com todos os seus alcances e limites, na poesia (na narrativa é muito menos claro),⁴⁶ especialmente a produzida pelo grupo "Orkopata" e em torno dele. A esse respeito, não há muitos estudos, o que é lamentável, mas em todo caso, é óbvio que houve um sustentado empenho em se construir um indigenismo poético instalado no espaço da experimentação vanguardista.⁴⁷ Também é indigenista e vanguardista esse texto multiforme e deslumbrante, e talvez por isso ainda misterioso, que é *El pez de oro* (1957), de Gamaliel Churata.⁴⁸

O "NEO-INDIGENISMO"

Apesar de manifestações tardias e epigonais, o indigenismo "elássico" deixa de ser hegemônico na década de 40, de certo modo deslocado pelo surgimento do que se denominou narrativa urbana, ao mesmo tempo que cessava a experimentação do indigenismo vanguardista poético. Uma década mais tarde começam a aparecer textos que, embora entroncados na tradição indigenista, distanciam-se dela por muitos conceitos: novas perspectivas, mais antropológicas que sociais; diluição, mas não abandono, do tom denunciador e reivindicativo; emprego de novas técnicas e usos narrativos, mais tarde aparentados com os do realismo mágico etc. Costuma-se empregar o termo "neo-indigenismo" para articular essas obras dentro de um só movimento.⁴⁹ Talvez sua versão mais difundida internacionalmente seja o ciclo de cinco romances — *La guerra silenciosa* (1970-1978) — de Manuel Scorza.

Mas esse novo viés do indigenismo se observa com maior clareza na obra de José María Arguedas. Indigenista "ortodoxo" em suas primeiras obras, conforme a opinião de Tomás Escajadillo,⁵⁰ Arguedas começa com *Los ríos profundos* (1958) a construção de um modelo narrativo que Angel Rama muito lucidamente pretenderá sistematizar numa ordem não apenas andina, mas latino-americana, que ele define por seu caráter transcultural. No interior dessa ordem dialogam as obras de Arguedas e Rulfo, de Guimarães Rosa, García Márquez e Roa Bastos, e, sem dúvida, muitas outras.⁵¹ Resumindo em termos rápidos as muito sutis contribuições de Rama, essa nova tendência é o produto do impacto da narrativa latino-americana modernizada, incorporada a um circuito internacional, sobre a matriz estético-ideológica do regionalismo, que, por um lado, não apenas se reafirma buscando agora espaços ainda mais recônditos do universo nativo, mas, por outro, se apropria audazmente do que lhe oferece a narrativa pós-joyciana — para defini-la de algum modo. Essa dupla capacidade, de preservação e mudança, é típica dos processos transculturais vitoriosos e permite que seus sujeitos sociais mantenham a iniciativa cultural e organizem um espaço mais ou menos seguro para o seu desenvolvimento.⁵²

Sem dúvida, Arguedas executa o duplo movimento da transculturação: por uma parte, "retrocede" em busca de fontes

primordiais, se preferirmos, mais "antigas" do que aquelas que haviam nutrido o indigenismo regionalista, mas, por outra, "avança" no processo modernizador e não só no campo literário. Neste segundo aspecto, é notável o modo como Arguedas consulta a dinâmica modernizadora da sociedade andina e a assume no universo referencial e na estrutura de suas obras. Ao sistema tradicional que imaginava a realidade indígena em termos isolados, só combatida pelos proprietários de terras, Arguedas vai acrescentando paulatinamente novas dimensões, sem negar a primeira, até integrar uma visão globalizante e internacionalizada desse mundo aparentemente enclausurado.⁵³ Naturalmente, para criar essa visão ampliada, Arguedas tem de tornar complexos seus procedimentos narrativos e recursos interpretativos, informadores sobre uma realidade que tem pouco a ver com aquela de que se ocupava o indigenismo clássico. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) é mostra palpável desse longo e difícil caminho. Complementarmente, como ficou dito, Arguedas submerge as raízes de sua obra em húmus cada vez mais profundos. Assim, por exemplo, o que era costume, lenda e, às vezes, apenas superstição, converte-se em racionalidade mítica e — o que é muito mais significativo — começa a formar parte não do universo representado, mas da perspectiva a partir da qual se enuncia o relato, ao mesmo tempo que a estrutura narrativa fica impregnada da têmpera lírica das canções andinas, e o espanhol torna-se permeável — não só nos diálogos — aos requisitos da língua quéchua. Este fecundo enraizamento no universo indígena permitirá o diálogo entre os textos de Arguedas e a literatura quéchua, desde os antiquíssimos relatos de Huarochirí às canções arcaicas e modernas do povo dos Andes, passando, certamente, pelas ricas conotações do mito de Inkarrí — um dos grandes achados de Arguedas como antropólogo.⁵⁴

Esse processo explica que seu último romance, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, seja, por um lado, uma admirável incursão pela experimentação narrativa mais moderna, mas, por outro, um ato de enraizamento nas tradições mais antigas. Martín Lienhard indicou com acerto que este romance pode ser lido como a primeira mostra de um "indigenismo ao revés": já não é o mundo andino interpretado com os atributos da modernidade, mas a modernidade compreendida de uma

perspectiva fortemente aderida à racionalidade indígena,⁵⁵ só que esta última é também moderna, e mesmo premonitória, porque supõe um leitor virtual que somente será real no futuro. A poesia de Arguedas, escrita em quéchua, tem uma significação similar.⁵⁶

Não se pode deixar de mencionar, por último, a crescente produção de relatos testemunhais, em que alguns índios contam suas próprias histórias a intelectuais, freqüentemente antropólogos, que transcrevem, traduzem e editam o discurso original.⁵⁷ Obviamente, a problemática comum ao gênero-testemunho, especialmente densa no que se refere ao seu estatuto literário e no que toca à autenticidade do produto final, é neste caso absolutamente pertinente. Paralelamente, tem-se incrementado nos últimos anos a recopilação (quase sempre em traduções) de canções, poemas e relatos indígenas, incluindo materiais da Amazônia. A cavaleiro entre a literatura indígena e a indigenista, esses textos permitem visões bem mais penetrantes sobre o mundo andino, e em alguns casos, que aludem às crescentes migrações rurais para a cidade, pressagiam o surgimento de um insólito e enriquecedor "indigenismo urbano".

(*El indigenismo andino. In: América Latina: palabra, literatura, cultura. São Paulo: Memorial, 1994. v.2. p.719-738.*
[Ed. Ana Pizarro]).

NOTAS

¹ FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Mortiz, 1971. p.118 et seq. Cf. também MORAÑA, Mabel. *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica*. Minneapolis: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1984.

² Trabalhei nesse tema em várias outras ocasiões. As idéias centrais aparecem em "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural" (1978), recolhido em meu livro *Sobre literatura*.

³ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Lima: Amauta, 1963. p.292.

⁴ RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. Primeira parte, cap. I, e Segunda parte, cap. IV.

⁵ Assim se observa nitidamente na obra de José María Arguedas, mas podem rastrear-se interessantes precedentes.

⁶ São muito claras, por exemplo, as diferenças entre o indigenismo andino e o mexicano ou guatemalteco. Cf. LIENHARD, Martín. Los callejones de la etnoficción ladina en el área maya (Yucatán, Guatemala, Chiapas). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXV, 2, 1987.

⁷ MIGNOLO, Walter. Cartas, crônicas y relaciones del descubrimiento y conquista. In: MADRIGAL, Luis Inigo (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1982. T.I: "Época colonial". Inclui uma útil bibliografia. Cf. também o número monográfico da *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XIV, 28, 1988 (dirigido por Mabel Moraña).

⁸ ADORNO, Rolena. El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

⁹ Este último ponto aparece no meu artigo "La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia", 1980, coligido em *Sobre literatura y crítica latinoamericana*.

¹⁰ Desenvolvi o tema em "Aves sin nido: indios, 'notables' y forasteros", recolhido em meu livro *La novela peruana: siete estudios*. Lima: Horizonte, 1977.

¹¹ Alberto Escobar estudou, no caso de Garcilaso, a relação entre crônicas e tradução: "Lenguaje e historia en los *Comentarios reales*", incluído em seu livro *Patio de letras*. Lima: Caballo de Troya, 1965.

¹² Praticamente, não há narrador indigenista que não insista em demonstrar seu conhecimento do mundo indígena e em remeter esse conhecimento a uma experiência vital, como se observa desde Clorinda Matto até José María Arguedas.

¹³ Curiosamente, essa desconfiança sobre a validade da imagem indígena, que surge do romance indigenista, acentuou-se consideravelmente quando as contribuições da "nova narrativa hispano-americana" pareciam cancelar o ciclo indigenista: curiosamente, porque nessa perspectiva questionavam-se os princípios do relato realista.

¹⁴ Em muitos casos são referências históricas alusivas a momentos especialmente crus de um tardio processo de "acumulação originária", tema visto com sutileza por Agustín Cueva, em seu livro sobre Icaza (1966), e em seu artigo "En pos de la historicidad perdida. Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador" (1978), agora recolhido em seu livro *Lecturas y rupturas*. Quito: Planeta, 1986.

¹⁵ Sobre a gauchesca, é indispensável consultar o estudo preliminar de Angel Rama à antologia *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

¹⁶ Cf. JARA, René, VIDAL, Hernán (Ed.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

¹⁷ Os textos básicos são: ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar del Sur*, Lima, III, 9, fev. 1950; LLOSA, Mario Vargas. José María Arguedas descubre al indio auténtico. *Visión del Perú*, Lima, I, ago. 1964; ALEGRÍA, Ciró. El idioma de Rosendo Maqui. *Expreso*, Lima, 5, jun. 1984.

¹⁸ José María Arguedas repetiu várias vezes esta frase, por exemplo, nos debates do *Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969. p.41.

¹⁹ Ver o texto de Arguedas mencionado na nota 17 e suas intervenções no *Encuentro* citado na nota anterior.

⁴⁰ São especialmente ilustrativos sobre o período os livros de: PERUS, Françoise. *Historia y crítica literaria*. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica. Havana: Casa de las Américas, 1982; e OSORIO, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1985. Os capítulos I e III do livro de Osorio esclarecem as relações entre a vanguarda e o regionalismo.

⁴¹ Ver o parágrafo sobre "Indigenismo y modernización".

⁴² MELÉNDEZ, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1961.

⁴³ Os estudos de VIDAL, Hernán. *Cumandá*: apología del estado teocrático. *Ideologies and Literature*. Minneapolis, III, 15, jan./mar. 1981; e de CROS, Edmond. Space and textual genetics - magical consciousness and ideology in *Cumandá*. *Sociocriticism*, Montpellier/Pittsburgh, 4-5, 1986-1987, iluminam este tema.

⁴⁴ À margem do exposto por Mariátegui nos *Stete ensayos*, é fundamental seu debate com Luis Alberto Sánchez. Cf. CASTRO, Manuel Aquézo (Comp.). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul, 1976.

⁴⁵ Cf. a parte pertinente do livro de ECHEVARRÍA, Evelio. *La novela social en Bolivia*. La Paz: Difusión, 1973; e meu artigo "De *Wuata wuara* a *Raza de bronce*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXV, 2, 1987.

⁴⁶ PRADA, Manuel González. Discurso en el Politeama. In: *Páginas libres*. Madrid: Pueyó, [s.d.].

⁴⁷ O ensaio de MENDOZA, Jaime. *El macizo boliviano*. La Paz: Amo, 1935, de certo modo sintetiza as teses teluristas.

⁴⁸ A contradição mais grave tem a ver com o manejo da idéia de raça, com base numa perspectiva determinista, através do diagnóstico que, com essa base, se faz da "raça indígena", quase sempre profundamente negativo. Quanto ao mais, é curioso que freqüentemente se sobreponha uma fé quase monolítica nos benefícios da educação.

⁴⁹ Um exemplo desta tendência seria *Tempestad en los Andes*. Lima: Minerva, 1927, de Luis E. Valcárcel.

⁵⁰ Recentemente apareceram dois livros excepcionais sobre a utopia andina: GALINDO, Alberto Flores. *Buscando un Inca*: identidad y utopía en los Andes. Havana: Casa de las Américas, 1986; e BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.

⁵¹ RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Segunda parte, cap. III.

⁵² RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

⁵³ A denominação é de Juan Marinello, que logo modificou parcialmente suas observações. Cf. TRINIDAD, Pérez (Ed.). *Recopilación de textos sobre "Tres novelas ejemplares"*. Havana: Casa de las Américas, 1971.

⁵⁴ Obviamente, o termo "andino" abrange outras nações (na acepção que lhe é dada, por exemplo, na fórmula "Pacto Andino"), mas culturalmente tem um sentido mais preciso que se refere, no essencial, às nações mencionadas.

⁵⁵ Cf. nota 25.

⁵⁶ Cf. os estudos de Agustín Cueva citados na nota 14.

⁵⁷ ESCAJADILLO, Tomás G. Los principios estructuradores de *El mundo es ancho y ajeno* [1942]. In: *Ciro Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Universidad de San Marcos, 1983.

³⁸ O tema é desenvolvido em meu prólogo a *El mundo es ancho y ajeno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

³⁹ Em "Nota sobre el personaje de la novela hispanoamericana" (1952), Alegria discutiu a tese civilização/barbárie, que considerava uma das deficiências do romance hispano-americano de então, e propôs revalorizar o camponês como portador da verdadeira civilização. A "Nota" aparece em LOVELUCK, Juan (Ed.). *La novela hispanoamericana*. Santiago: Ed. Universitaria, 1969.

⁴⁰ No aspecto programático, quase sempre a educação era o caminho da modernização.

⁴¹ Os textos mais importantes estão em seus *Siete ensayos*, mas há contribuições muito valiosas em *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1964; *Ideología y política*. Lima: Amauta, 1969; *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta, 1970.

⁴² É sintomático que, de uma perspectiva que neste ponto contradiz a de Mariátegui, Pio Jaramillo também se refira ao comunismo incaico, só que — neste caso — para encontrar nessa tradição uma das razões da "servidumbre" indígena. Cf. ALVARADO, Pio Jaramillo. *El indio ecuatoriano* [1922]. Quito: [s.n.], 1936. p.8.

⁴³ Além de suas colocações específicas sobre este tema, é muito significativo seu debate, em torno deste ponto, com Sánchez (cf. CASTRO [Comp.]. *La polémica del indigenismo*, p.75 et seq.)

⁴⁴ A periodização aparece em "El proceso de la literatura", último dos seus *Siete ensayos*.

⁴⁵ A frase havia surgido antes, em *Peruanicemos al Perú*, p.79.

⁴⁶ Em termos gerais, a narrativa indigenista se absteve de incorporar procedimentos formais de filiação vanguardista. De certo modo, no caso do Equador, a ficção vanguardista de Pablo Palacio contradiz o cânone regionalista, hegemônico nesse momento.

⁴⁷ Churata, o animador de Orkopata, estimulou também, durante sua longa permanência na Bolívia, movimentos similares. O melhor estudo sobre esse movimento em Puno é o de WISE, David. "Vanguardismo a 3.800 metros: el caso del *Boletín Titikaka*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, X, 20, 2º semestre, 1984.

⁴⁸ A data de publicação de *El pez de oro* é enganosa. Na realidade, foi escrito várias décadas antes.

⁴⁹ Tomás G. Escajadillo sistematizou as características do neo-indigenismo e estabeleceu critérios de periodização para o caso peruano em sua tese doutoral: *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Lima: Universidad de San Marcos, 1971. (Mimeogr.)

⁵⁰ O estudo inicial, de 1970, foi recolhido em ESCAJADILLO, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo XX*. Havana: Casa de las Américas, 1986.

⁵¹ De certa maneira, os conceitos de "transculturação" (cf. nota 4) e de "heterogeneidade" (cf. nota 2) são complementares.

⁵² RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Primeira parte, cap. I.

⁵³ O processo de ampliações sucessivas que caracteriza a obra de Arguedas foi estudado em meu livro *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

⁵⁴ Este e outros mitos formam parte da consciência do narrador, pelo menos desde finais da década de 50.

⁵⁵ LIENHARD, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca*, Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas. Lima: Latinoamericana/Tarea, 1981. Excepcionalmente lúcido, esse livro incita a reformular uma parte considerável da crítica sobre o indigenismo, em geral, e sobre Arguedas, em particular.

⁵⁶ O único livro sobre a poesia de Arguedas é o de HUAMÁN, Miguel Ángel. *Poesía y utopía andina*. Lima: Desco, 1988.

⁵⁷ São casos notáveis: VIEZZER, Moema. "*Si me permiten hablar...*". Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia. México: Siglo XXI, 1977; ACEBAY, David. *Aquí también Domitila* [sem data nem editorial]; VALDERRAMA, Ricardo, ESCALANTE, Carmen. *Gregorio Condori Mamami*. Autobiografía. Cuzco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, 1977.

O CENÁRIO DA HETEROGENEIDADE
NAS LITERATURAS AMERICANAS
VOL. I (1945-1960)

DE CARLOS

P A R T E

HETEROGENEIDADE

O COMEÇO DA HETEROGENEIDADE NAS LITERATURAS ANDINAS

VOZ E LETRA NO "DIÁLOGO"

DE CAJAMARCA

Sem dúvida, a exigência de compreender a literatura latino-americana como um sistema complexo, feito de variados conflitos e contradições, obriga-nos a examinar, em primeira instância, o problema básico da duplicidade de seus mecanismos de conformação: a oralidade e a escrita, problema prévio e mais profundo do que aquele que surge de situações próprias do bi ou do multilingüismo.

É óbvio que a oralidade e a escrita têm, na produção literária, seus próprios códigos, suas próprias histórias, que inclusive remetem a duas racionalidades fortemente diferenciadas,¹ mas existe entre uma e outra uma larga e complicada franja de interseções.² Tudo faz supor que na América Latina essa franja é excepcionalmente fluida e complexa, especialmente quando se assume, como deve assumir-se, que não é apenas aquela que a elite letrada escreve em espanhol ou em outras línguas européias — e que, por outra parte, muitas vezes se torna ininteligível se se mutilam seus enovelados vínculos com a oralidade.

Certamente, é possível determinar algumas ou muitas formas básicas da relação entre a literatura oral e a escrita, várias das quais recebem um tratamento exaustivo na filologia, sobretudo no que se refere à conversão de discursos orais em textos escritos (os poemas homéricos, por exemplo),³ embora em outros casos, como o das literaturas ameríndias,

o arsenal dos instrumentos clássicos da filologia pareçam insuficientes.⁴

CRÔNICA DE CAJAMARCA

Agora, porém, interessa-me examinar o que bem poderia denominar-se o “grau zero” dessa interação; ou, se se quiser, o ponto no qual a oralidade e a escrita não somente marcam suas diferenças extremas, mas ainda tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca e agressiva repulsão. Esse ponto de fricção total está presente na história e mesmo — na nossa — tem uma data, circunstâncias e personagens muito concretos. Aludo ao “diálogo” entre Atahualpa e o padre Vicente Valverde, em Cajamarca, na tarde de um sábado, a 16 de novembro de 1532.

Tal fato não constitui a origem da nossa literatura, que é mais antiga, quando nos reconhecemos numa história que vem de muito longe e ultrapassa largamente o limite da conquista,⁵ mas é, sim, o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza, desde então e até hoje, a produção literária peruana, andina e — em boa parte — latino-americana. Evidentemente, em outras áreas da América encontram-se situações homólogas à que protagonizaram, em Cajamarca, Atahualpa e Valverde.

Da perspectiva que agora me interessa podem-se tomar como óbvios, no momento, os comentários acerca da inevitável ausência de comunicação entre duas personagens que falam diferentes idiomas; e também não é relevante analisar, neste ponto, a função bem ou mal cumprida por Felipillo (ou Martinillo), um dos primeiros intérpretes dos conquistadores. Interessa, entretanto, o choque entre a oralidade, que neste caso está formalizada na voz suprema do Inca, e a escrita, que neste episódio fica igualmente encarnada no livro do Ocidente, a Bíblia, ou em algum subsidiário dela, o que — não é necessário esclarecer — põe em movimento um vastíssimo e bastante complicado feixe de fatos e significados de variada natureza.

Farei primeiro uma descrição do acontecimento, tal como aparece nas crônicas,⁶ e em seguida examinarei brevemente

seu rastro em algumas danças e canções rituais e — mais detidamente — em textos "teatrais" cujo núcleo é a execução de Atahualpa, mas que, com muito poucas exceções, incluem fragmentos relativos ao tema que tenciono estudar. Contudo, necessito esclarecer previamente porque outorgo importância decisiva a um fato que, em princípio, não parece ter outra relação com a literatura senão a de ter sido o referente de muitas crônicas e de outros textos posteriores.

A idéia central está avalizada por um conceito ampliado de literatura, que tanto assume o horizonte da recepção como inclui a problemática da oralidade, para mencionar apenas dois pontos básicos; mas, sobretudo, tem a ver com algo mais importante que continua marcando até hoje a textura mais profunda das nossas letras e de toda a vida social da América Latina: com o destino histórico de duas consciências que desde o seu primeiro encontro se repelem pela matéria lingüística em que se formalizam, o que pressagia a extensão de um campo de enfrentamentos muito mais profundos e dramáticos, mas também a complexidade de densos e confusos processos de imbricação transcultural. Ao cabo, no "diálogo" de Cajamarca estão *in muce* os grandes discursos que, há cinco séculos, tanto expressam como constituem a assombrosa condição desta parte do mundo e as inevitáveis dissonâncias e contradições das várias literaturas que aqui se produzem.

Em outras palavras, os gestos e as palavras de Valverde e Atahualpa não serão parte da literatura, mas comprometem sua matéria mesma no nível decisório que distingue a voz da letra e, através disso, constituem a origem de uma complexa institucionalidade literária, quebrada a partir do seu próprio suporte material; e bem se poderia dizer, mais especificamente, que dão ingresso a vários discursos, de maneira sobressalente ao contido na Bíblia, que por mais universal que seja, não deixa de ter uma história peculiar no intertexto da literatura andina, assim como ao discurso hispânico imperial (de muito extensa duração), e ao que então começará a globalizar-se como "índio" (evitando cada vez mais as diferenças étnicas andinas), com seus significados de derrota, resistência e represália. É como se contivessem, acumulados, os germes de uma história que não acaba.

Essa é a razão pela qual concentram a memória histórico-simbólica das duas partes do conflito e reaparecem reproduzidas

tempo, constituem algo como o emblema de uma pertinaz preocupação latino-americana: a da pertinência (ou não) da linguagem que se diz a si mesma, que bem se pode entender como uma variante da obsessão primária, relativa ao reconhecimento de uma identidade em cujas fibras mais íntimas sempre aparece, como força desestabilizante, mas não necessariamente negativa, a figura do outro.

Restam poucos testemunhos daqueles que estiveram presentes em Cajamarca. Todos são, evidentemente, do lado hispânico. Transcrevo alguns:

Entrando até a metade da praça, parou ali, e saiu um frei dominicano, que estava com o governador a falar-lhe de sua parte, que o governador o esperava em seu aposento, que lhe fosse falar; e disse-lhe como era sacerdote e que era enviado pelo imperador para que lhes ensinasse as coisas da fé, se quisessem ser cristãos, e disse-lhe que aquele livro era das coisas de Deus; e o Atahualpa pediu o livro e atirou-o ao chão e disse: "Eu não passarei daqui até que deis tudo o que tomastes em minha terra; que eu bem sei quem sois vós e em que andais."⁷

Visto o marquês dom Francisco Pizarro que Atahualpa vinha já, enviou o Padre Frei Vicente de Valverde, primeiro bispo de Cuzco, e Hernando de Ardana, um bom soldado, e dom Martinillo, *lengua*, que fossem falar com Atahualpa e requerer-lhe, da parte de Deus e do Rei, se sujeitasse à lei de Nosso Senhor Jesus Cristo e ao serviço de Sua Majestade, e que o marquês o teria na conta de irmão, e não consentiriam lhe fizessem pesar nem dano em sua terra. Chegado que foi o padre às andas onde vinha Atahualpa, falou-lhe e disse a que vinha e predicou coisas da nossa Santa Fé, declarando-as o *lengua*. Levava um breviário o padre nas mãos, onde lia o que predicava. Atahualpa lho pediu e entregou-o fechado e assim que o teve nas mãos não soube abri-lo, atirou-o ao chão [...] Passado o que dissemos, disse-lhes que se fossem como velhacos ladrões, e que os haveria de matar a todos."

E um frade da ordem de São Domingos, com uma cruz na mão, querendo-lhe dizer as coisas de Deus, foi-lhe falar e lhe disse que os cristãos eram seus amigos e que o senhor governador lhe queria muito, que entrasse em sua pousada para vê-lo. O cacique respondeu que não passaria mais adiante até que lhe retornassem os cristãos tudo o que lhe haviam tomado em toda a terra e que depois ele faria tudo o que tivesse vontade. Deixando o frade aquelas práticas com um livro que trazia nas mãos, começou-lhe a falar das coisas de

Deus que me convinham, mas ele não as quis tomar e, pedindo o livro o padre deu-lho, pensando que o queria beijar. E ele o tomou e o atirou por cima das pessoas, e o rapaz que era *lengua*, que ali estava, foi logo correndo e tomou o livro e deu-o ao padre; e o padre voltou-se logo gritando, dizendo: "Saí, saí, cristãos, e vinde a estes cães inimigos que não querem as coisas de Deus, que me atirou aquele cacique ao chão o livro da nossa santa lei!"⁹

O governador que isto viu disse a Frei Vicente se queria ir falar a Atahualpa com um intérprete: ele disse que sim e foi com uma cruz na mão e com uma Bíblia na outra e entrou por entre as pessoas até onde estava Atahualpa e lhe disse pelo intérprete: — "Eu sou sacerdote de Deus, e ensino aos cristãos as coisas de Deus e do mesmo modo venho ensinar a vós. O que eu ensino é o que Deus nos falou, que está neste livro. E portanto da parte de Deus e dos cristãos rogo-te que sejas seu amigo, porque assim o quer Deus e te virá bem disso e vai falar ao governador que te está esperando."*

Atahualpa disse que lhe desse o livro para vê-lo e ele lho entregou fechado, e não conseguindo Atahualpa abri-lo, o religioso estendeu o braço para o abrir, e Atahualpa com grande desdém golpeou-lhe o braço, não querendo que o abrisse, e porfiando ele mesmo por abri-lo, e não se maravilhando pelas letras nem pelo papel, como outros índios, atirou-o a cinco ou seis passos de si. E às palavras que o religioso havia dito pelo intérprete respondeu com muita soberba dizendo: — "Bem sei o que dissestes por esse caminho, como tratastes os caciques e tomastes a roupa das cabanas."¹⁰

O Padre Vicente Valverde, da Ordem dos Predicadores, que depois foi bispo daquela terra, com a Bíblia na mão e com ele Martín, *lengua*, e assim juntos chegaram por entre as pessoas para falar com Atahualpa, ao qual lhe começou a dizer coisas da Sagrada Escritura e que Nosso Senhor Jesus Cristo mandava que entre os seus não houvesse guerra nem discórdia, mas toda paz; e que ele em seu nome assim o pedia e requeria [...] a cujas palavras e outras muitas que o frade lhe disse, ele esteve calado sem dar resposta; e voltando a dizer-lhe que olhasse o que Deus mandava, e que estava naquele livro que levava na mão, escrito, admirando-se, a meu ver, mais da escritura do que no escrito nela, pediu-lhe o livro e o abriu e folheou, olhando o molde e a ordem dele, e depois de visto, arremessou-o por entre as pessoas, com muita ira e o rosto muito enfurecido, dizendo: "Dizei a esses que venham cá, que não passarei daqui até que me prestem conta e satisfaçam e paguem o que fizeram na terra."¹¹

Já se assinalou que, em se tratando dos acontecimentos da conquista, os primeiros testemunhos de vista não são os mais confiáveis, de modo especial quando se referem a comportamentos e objetos culturais do Tahuantinsuyo, os quais só podiam atingir através de intérpretes sempre inseguros e às vezes tergiversadores. Neste caso, além disso, trata-se de um "diálogo" bilíngüe, precisamente intermediado por um desses intérpretes, e em cuja transcrição, para fazer as coisas ainda mais confusas, a realidade poderia aparecer mesclada com estereótipos dialogais da historiografia clássica ou dos romances de cavalaria,¹² embora intuo que estas interferências, e as do romanceiro, acentuam-se, antes, com o correr dos anos.

De qualquer maneira, há um núcleo persistente definível nos seguintes termos: através de um intérprete, Valverde requer a sujeição do Inca às crenças cristãs e à ordem da Espanha imperial, entrega-lhe um livro sagrado (presumivelmente, a Bíblia ou um breviário) que Atahua'pa termina por atirar ao chão. Com matizes a mais ou a menos, esse ato é suficiente para que se desencadeie a violência do aparato militar dos conquistadores.¹³ Embora seja claro que nenhum relato histórico é um simples reflexo do realmente acontecido,¹⁴ tudo indica que as versões anotadas parecem "reproduzir" fatos que efetivamente ocorreram e talvez algumas palavras que então foram ditas. Mas ainda que se duvidasse, com excessivo ceticismo ou por outras razões, de tudo o que aí se narra (Garcilaso o impugna em bloco, e Murúa alude ao fato de que cada um relata o episódio de acordo com seus interesses), o tema contado pelos testemunhos de Cajamarca possui suficiente consistência simbólica para ser re-contado infinitas vezes (durante toda a colônia e até hoje) em crônicas e outros relatos produzidos por aqueles que tinham à sua disposição uma copiosa tradição escrita e oral sobre o assunto.

É impossível oferecer agora uma recopilação exaustiva de todas as versões posteriores,¹⁵ mas é claro que, na maioria, são ampliações e/ou estilizações da matéria dos primeiros relatos, embora não se possa omitir o fato de que suas fontes nem sempre residam apenas na tradição escrita, mas também em outra, a oral, que, em certos trechos, discorre de maneira paralela. Trata-se de ampliação em casos como os de Zárate ou Gómara, que "transcrevem" (obviamente a imaginam) a longa fala do padre Valverde: um mais ou menos prolixo

relato da fé católica e das ordenanças do rei, numa versão que deriva de modo bastante direto do texto do "requerimiento" redigido por Palacios Rubios, em 1512.¹⁶ Embora extensa, convém citar a versão de Zárate:

E logo chegou o bispo dom Vicente de Valverde com um Breviário na mão, e lhe disse como um Deus em Trindade havia criado o céu e a Terra e tudo quanto havia nela, e feito Adão, que foi o primeiro homem da terra, tirando sua mulher Eva de sua costela, de onde todos fomos engendrados, e como por desobediência destes nossos primeiros pais, caímos todos em pecado, e não alcançávamos graça para ver a Deus nem para ir ao céu, até que Cristo, nosso Redentor, veio a nascer de uma virgem para salvar-nos, e para esse efeito recebeu morte, paixão; e depois de morto, ressuscitou glorificado, e esteve no mundo um pouco de tempo, até que subiu ao céu, deixando no mundo, em seu lugar, a São Pedro e seus sucessores, que residiam em Roma, aos quais os cristãos chamavam papas, e estes haviam repartido as terras de todo o mundo entre os príncipes e reis cristãos, dando a cada um cargo da conquista, e que aquela província sua havia repartido a sua majestade o imperador e rei dom Carlos, nosso senhor, e sua majestade havia enviado em seu lugar o governador dom Francisco Pizarro, da parte de Deus e sua, tudo aquilo que lhe havia dito: que se ele quisesse crê-lo e receber água do batismo e obedecer-lhe, como o fazia a maior parte da cristandade, ele o defenderia e ampararia, mantendo em paz e justiça a terra, e guardando-lhes suas liberdades, como costumava fazer a outros reis e senhores que sem risco de guerra se lhe sujeitavam; e que se fizesse o contrário, o governador lhe daria crua guerra a fogo e sangue, com a lança na mão.¹⁷

A resposta de Atahualpa é assim registrada por Gómara:

Respondeu Atahualpa muito irritado que não queria tributar sendo livre, nem ouvir que houvesse outro maior senhor que ele; contudo, que falaria de ser amigo do imperador e de conhecê-lo, porque devia ser grande príncipe, pois enviava tantos exércitos como diziam pelo mundo; que não obedeceria ao papa, porque dava o alheio e por deixar a quem nunca viu o reino que foi de seu pai. E quanto à religião, disse que muito boa era a sua, e que bem se encontrava com ela e que não queria e menos devia pôr em disputa coisa tão antiga e aprovada; e que Cristo morreu e o Sol e a Lua nunca morriam.¹⁸

O processo de estilização, nem sempre ingênuo, torna-se óbvio se se compara o texto anterior com o de Benzoni, que parece derivar dele:

Assim que escutou tudo, o Rei respondeu que seria amigo do Monarca do Mundo, mas não lhe parecia que como Rei livre iria dar tributo a quem nunca havia visto; e que *o Pontífice devia ser algum grande louco*, uma vez que dava com tanta liberalidade o que era de outros; e quanto à Religião, de nenhum modo deixaria a sua, pois se eles acreditavam em Cristo, que morreu na Cruz, ele acreditava no Sol, que nunca morreu.¹⁹

Não há dúvida de que as seqüências textuais, como a anterior, que foi anotada por Porras,²⁰ dependem muito dos códigos literário-históriográficos que cada um emprega, mas também da memória oral hispânica (tema pouco ou nada estudado) e da receptividade do narrador para a memória oral nativa (assunto examinado só em alguns casos); e estão sempre relacionadas com os interesses ideológicos e sociais implícitos no sujeito do relato. Por exemplo, a aprovação ou desaprovação do comportamento dos conquistadores, especialmente o de Valverde, costuma deslocar-se da expressão mais ou menos direta do julgamento à narração "objetiva" dos acontecimentos, ou vice-versa.

Tal fato se adverte, para exemplificar, na crônica de Cieza de León, que condena a ação do padre Valverde ("para que o entendesse [o Inca] havia-se de dizer de outra maneira"), e acrescenta informação sobre o medo com que atuou o sacerdote, da qual deriva um julgamento geral sobre o comportamento do clero ("os frades por aqui nunca predicam a não ser onde não há perigo") que põe em dúvida a veracidade do longo discurso que teria pronunciado o capelão de Pizarro.²¹ De modo similar, Cabello de Balboa, que também tem uma atitude crítica (queixa-se de que Valverde mencione os Evangelhos "como se Atahualpa soubesse que coisa eram os Evangelhos ou tivesse obrigação de sabê-lo"), parece preferir a versão segundo a qual o Inca deixou cair o Breviário por casualidade.²² Finalmente, é bom recordar que Murúa opta por não se deter em alguns episódios de Cajamarca ("e assim não os direi"), porque há várias e intencionais versões a esse respeito, o que não o

impede de assinalar explicitamente a radical insensatez do comportamento do dominicano:

E mesclando com estas razões outras, impertinentes e fora de propósito para a primeira visita de um Rei, pois não imediatamente havia de crer o que se propunha um entendimento bárbaro e inculto, que nunca havia tido notícia de coisas sobrenaturais, nem as que excedem a capacidade humana, não estando ilustrada pelos raios da fé divina, pois crer ligeiramente é sinal de leviandade de coração.²³

Sublinho alguns pontos deste processo de ampliações e/ou estilizações no que se refere à representação cronística das reações de Atahualpa ante o livro. Como se viu anteriormente, nas versões dos testemunhos presentes, o fato é relatado com extrema economia. Na mais curta (de Pedro Pizarro), tudo se reduz a contar sem explicações que o Inca pede o livro a Valverde e de imediato o atira; e na mais elaborada (a de Xerez), apenas se acrescenta que o Inca não pode abrir o livro (dado também registrado por Pedro Pizarro), que finalmente consegue fazê-lo, que ante suas páginas “não se maravilha” e que termina por jogá-lo no chão. Em outra versão também elaborada (a de Estete) transforma-se o testemunho, e o Inca fica “admirado” pelo livro, embora obviamente pela “escrita” (entendida como o “molde e a ordem” do livro) e não “pelo escrito nela”. Certamente, a mais elementar sindérese obrigava a afastar de todos os primeiros relatos qualquer referência, por mais indireta que fosse, ao horizonte da leitura,²⁴ mas além desta evidência, o que permanece é o testemunho conciso e dramático (dramático também por suas terríveis conseqüências posteriores) do que denominei o “grau zero” da relação entre uma cultura oral e outra escrita.²⁵

Como indica MacCormack, é de se presumir que, para o Inca, “o livro deve ter sido um objeto, não um texto”;²⁶ e mais exatamente, um objeto religioso, já que de deuses se estava falando. Ironicamente, esta interpretação não é de todo diversa da dos espanhóis: em tal circunstância, eles tampouco podiam esperar que o livro funcionasse como texto, mas como recurso mágico-religioso, frente ao qual o Inca devia render-se: “maravilhado” pelas “letras” ou — dá no mesmo — pelo “papel”, para citar novamente Xerez.

Voltarei a esse ponto, mas, em todo caso, é preciso salientar que a dificuldade de Atahualpa para entender não só a letra mas o funcionamento mecânico do livro (abri-lo, passar suas folhas) é um símbolo maior da incomunicação absoluta com que principia a história de um "diálogo" tão duradouro (que chega até hoje) como traumático.

As crônicas posteriores elaboram sobre esse ponto imagens algo mais complexas. Quase sempre esquecem o fato elementar (a dificuldade do Inca para abrir o livro, talvez porque na ocasião esse fato já parecesse excessivo) e em vez disso insistem em sua intenção de "escutar" o que "diz" o texto sagrado. É claro que nestas versões, embora evidentemente persista o abismo entre oralidade e escrita, enfatiza-se a função significante do livro: antes era questão de "maravilhar-se" ante um objeto, agora trata-se de "entender" ou não o que expressa. Se em muitas versões o Inca atira o livro porque não "ouve" nenhuma "voz" que confirme o que Valverde lhe havia dito, em todas há um finca-pé — com inevitável mas enviesada referência à leitura — em seu *olhar*, quase como se fosse o germe de um ato que deveria conduzir à decifração da letra. Em todo caso, há uma boa distância entre o Inca que não sabe abrir o livro e o que o olha e folheia com curiosidade. Pouco explícito neste aspecto, Cieza apenas anota que Atahualpa tomou o breviário e

olhou-o e tornou a olhá-lo, folheando-o uma e outra vez. Parecendo-lhe mal tantas folhas, arremessou-o para o alto, sem saber o que era.²⁷

López de Gómara, de sua parte, assinala que o Inca perguntou

...como sabia o frade que seu Deus dos Cristãos havia criado o mundo? Frei Vicente respondeu que o dizia aquele livro, e deu-lhe seu breviário. Atahualpa abriu-o, olhou, folheou, e dizendo-lhe que a ele nada lhe dizia daquilo, atirou-o ao chão.²⁸

E Zárate confirma a versão, embora inclua abertamente a idéia de escrita:

...perguntou ao Bispo como sabia ele ser verdade tudo o que havia dito, e por onde se lhe daria a entender. O Bispo disse que naquele livro estava escrito que era escritura de Deus. E Atahualpa lhe pediu o breviário ou Bíblia que tinha na mão: e assim que lho deu, abriu-o, passando as folhas uma após outra, e disse que aquele livro não lhe dizia nada a ele nem lhe falava palavra, e atirou-o ao chão.²⁹

A versão mais elaborada é, sem dúvida, a de Murúa, na qual afirma que, embora o Inca considerasse os espanhóis como deuses (deuses certamente concebidos com a consciência religiosa andina e a partir dela), desenganou-se frente ao silêncio do livro e se enfureceu ante a estranheza do que lhe dizia Valverde, seguramente alienado, ininteligível ou "herético" para essa consciência. Além disso, o próprio capelão teria produzido o engano, ao afirmar que Atahualpa "ouviria" o que o livro tinha a lhe dizer. Sem dúvida, trata-se de um texto ambíguo:

Só que tendo-lhe dito o padre Frei Vicente a Atahualpa que o que lhe ensinava o dizia aquele livro, e ele olhasse e folheasse para ouvi-lo, e não lhe ouvisse palavra, desgostoso e enfadado por isso e por ver quão diferentes razões lhe propunham sobre o que ele havia esperado e concebido em seu entendimento dos mensageiros que pensava serem do "Hacedor" e de "Viracocha", arremessou o livro ao chão com desdém.³⁰

Por certo, embora o que aparece na primeira linha seja a relação aporística de "escutar o livro", a insistência em informar que o Inca olha e folheia ("ojea") o texto inclui de maneira tangencial o conceito de leitura, que não está presente nas primeiras crônicas, salvo na de Estete, mas o resultado é o mesmo: o livro não diz nada a quem sintetiza nesse momento a experiência cultural nativa, e com isso ele e seu povo ficam submetidos a um novo poder, que se plasma na letra, e marginalizados numa história que também se constrói com os atributos da língua escrita.

Haveria, entretanto, uma incitante maneira de ler esse episódio em sentido inverso: mais concretamente, como a história do fracasso do livro.³¹ Efetivamente, conforme já se viu, o livro aparece em Cajamarca não como instrumento de comunicação, mas como objeto sagrado e — por isso mesmo —

digno de acatamento e capaz de produzir revelações e milagres fulgurantes. Recorde-se a observação de Mena, segundo a qual Valverde pensou que Atahualpa lhe pedia o livro para beijá-lo, extrapolando, sem dúvida, o costume cristão de beijar o livro sagrado para o contexto indígena, mas esta mesma extrapolação denuncia a crença de que esse livro podia suscitar milagres: neste caso, a instantânea conversão de Atahualpa. MacCormack anota:

Para os iletrados, tais livros eram objetos de reverência, mais que de raciocínio, não digamos de debate. Realmente o livro de Valverde, bíblia ou breviário, está escrito em latim e não podiam lê-lo nem Pizarro nem seus homens. Como se poderia então esperar que o lesse o Inca?³²

A mesma autora adverte que na época a "gente iletrada era propensa a ver a página escrita com temor supersticioso, como que dotada de fala, inclusive povoada de espíritos",³³ o que torna verossímil o fato de que os conquistadores pudessem imaginar que, efetivamente, o livro "falaria" ao Inca para convertê-lo. Certamente, este argumento não é válido para explicar o comportamento de Atahualpa nem dos índios em Cajamarca, os quais, só mais tarde, sacralizarão a escrita, como se verá no artigo seguinte, mas contribui para reforçar esta outra e inversa interpretação dos fatos. O livro como portador do poder divino (e obviamente como texto) fracassou com estrépito na praça de Cajamarca: não disse nem fez o que os espanhóis aparentemente supunham que dissesse e fizesse nessa oportunidade. Não se pode esquecer, complementarmente, que os relatos ibéricos descrevem repetidamente os milagres que favoreceram os conquistadores, como prova irrefutável do caráter religioso de suas guerras — do mesmo modo que o da reconquista da Península Ibérica.³⁴ É sobejamente conhecida a transformação de Santiago matamouros e Santiago mata-índios.

Seja como for, é excepcionalmente significativo que dois dos três grandes cronistas índios quase não se detenham no episódio de Cajamarca e não mencionem ou apenas aludem ao "diálogo" entre o Inca e Valverde. Santa Cruz Pachacuti lhe dedica umas poucas linhas, sem se referir em nenhum momento ao livro,³⁵ e Titu Cussi oferece brevemente outra versão:

...aqueles dois espanhóis ao dito meu tio [Atahualpa] uma carta ou livro ou não sei quê, dizendo que aquela era a "quilca" de Deus e do rei e meu tio como que se sentiu afrontado do derramar a "chicha" [gesto dos espanhóis que o texto relata antes] tomou a carta ou quê era e atirou-a por aí, dizendo: "que sei eu que me dais aí, anda, vai-te".³⁶

Certamente, essas omissões se explicam porque Santa Cruz Pachacuti expressa uma consciência histórica mestiça, não cusquenha, e Titu Cussi considera que Atahualpa era um usurpador do trono que pertencia a seu pai, o que de uma ou outra forma faz que para ambos os acontecimentos de Cajamarca não tivessem uma significação decisiva. Nas duas crônicas tecem-se, entretanto, complicadas estratégias de diálogo (aceitação e resistência) com o poder espanhol,³⁷ situação que também desvia sua atenção desse episódio, mas de qualquer maneira, esse silêncio (que teria de ser mais bem estudado pelos historiadores) significa que não dispomos de versões amparadas na tradição indígena,³⁸ salvo a de Guamán Poma de Ayala. Além disso, a *Nueva crónica* trata do assunto, mas sua versão escrita não oferece novidade alguma no nível argumentativo, em relação à maioria das crônicas hispânicas. Afirma:

...frei Vicente levando na mão direita uma cruz e na esquerda o breviário. E lhe diz ao dito Atahualpa Ynga que também é embaixador e mensageiro de outro senhor, muito grande, amigo de Deus, e que fosse seu amigo e que adorasse a cruz e cresse no evangelho de Deus, e que não adorasse nada, que tudo o mais era coisa de burla. Responde Atahualpa Ynga, e diz que não tem que adorar a ninguém senão ao sol, que nunca morre, nem seus templos e deuses, também têm em sua lei, aquilo guardava. E perguntou o dito Ynga a frei Vicente quem lho havia dito. Responde frei Vicente que lhe havia dito evangelho, o livro. E disse Atahualpa: "dá-me a mim o livro para que mo diga". E assim deu-lho e o tomou nas mãos, começou a folhear as folhas do dito livro. E diz o dito Ynga: "como não mo diz? Nem me fala a mim o dito livro!" Falando com grande Majestade, sentado em seu trono, e atirou o dito livro das mãos do dito Ynga Atahualpa. Assim frei Vicente gritou e disse: "Aqui, cavalheiro, com estes índios gentios são contra nossa fé!"³⁹

Entretanto, talvez não seja casualidade que precisamente nesse episódio se amontoem na prosa de Guamán Poma

palavras como "dizer" ou "dito", esta última quase sempre na acepção de "já mencionado", remetendo constantemente a escritura ao ato de falar e situando-o em primeira linha frente à consciência do leitor. Não posso assegurar que nesse fragmento as expressões relativas a "dizer" sejam mais insistentes que em outros, mas é sugestivo que o relato do enfrentamento entre a voz e a letra seja escrito por um índio, com evocações recorrentes, quase obsessivas, da oralidade.

O leitor terá notado que, em versões precoces ou mais ou menos tardias, boa parte do discurso cronístico oferece em pontos básicos um esquema argumentativo muito homogêneo, se bem que variem detalhes e sobretudo modifiquem-se os julgamentos que o episódio de Cajamarca merece, e embora, como acabo de indicar, algumas versões indígenas não outorguem maior importância a este acontecimento. A grande voz dissidente é a de Garcilaso. De imediato, é ele muito cuidadoso em evidenciar a validade de suas fontes (diretamente, a tradição oral dos primeiros conquistadores, a crônica do padre Valera e, indiretamente, a tradição indígena que inclusive havia sido conservada em alguns "ñudos" ou *quipus*) e é também muito enfático em desacreditar a versão comum (produto do erro, da adulação e da proibição emanada de Pizarro, de escrever "a verdade do que aconteceu"); mas é claro que toda esta cuidadosa armação historiográfica está diretamente a serviço de uma precisa interpretação dos acontecimentos de Cajamarca como parte do cumprimento de um desígnio divino: a evangelização das Índias.

O que narra Garcilaso é que os espanhóis, "não podendo agüentar a prolixidade do raciocínio" entre Atahualpa e Valverde, atacam os nobres indígenas para "tirar-lhes as muitas jóias" que traziam, ao mesmo tempo que despojam um ídolo das placas de ouro e prata que o recobriam, o que produz um grande tumulto. Temeroso, Valverde deixa cair a cruz e o breviário e, gritando, pede que não se faça mal aos índios, mas seus gritos não são escutados; acontece então o massacre e Atahualpa é aprisionado. Por conseguinte, para Garcilaso, o Inca "nem atirou o livro nem [sequer] o tomou nas mãos", e se limitou a falar com Valverde, por meio do intérprete, conversação em que Atahualpa não se negou a reconhecer a soberania do Imperador e durante a qual "trocou [seu] ânimo irado e belicoso [...] não somente em

mansidão e brandura, mas em grandíssima submissão e humildade", tudo isso como manifestação irrefutável de um desígnio providencial:

...e assim é de crer que certamente foram obras da misericórdia divina [com que] andava Deus dispondo os ânimos daqueles gentios, para que recebessem a verdade da sua doutrina e santo Evangelho.⁴⁰

Não é o caso de analisar a complexa versão garcilasiana (que resumi em excesso), mas convém anotar alguns pontos. Em primeiro lugar, Garcilaso tem especial interesse em indicar que não houve propriamente conquista, porque a autoridade do Rei e a verdade do catolicismo foram (ou puderam ser) livremente aceitas pelos índios, empenho que é ainda mais enfático em Guamán Poma e outros cronistas índios, com o acréscimo de que o ato principal da conquista — seu cume heróico — reduz-se a uma explosão de cobiça dos espanhóis, incapazes mesmo de esperar que termine o "diálogo" entre Atahualpa e Valverde. Em segundo lugar, esta passagem reproduz uma das tensões essenciais dos *Comentarios*, concretamente a que confronta sua vocação de verdade exata com sua não menos forte vocação de totalizar os fatos numa interpretação geral da história, no caso claramente teleológica e providencialista, quase como se não intencionalmente o autor se tivesse proposto provar que a história é sobretudo um discurso que outorga ordem e sentido globais a uma matéria de que constantemente busca apoderar-se, mas que afinal se torna sempre resvaladiça e ambígua.⁴¹

Finalmente, e é o que me interessa sublinhar, a versão de Garcilaso retira qualquer importância ao livro e instala integralmente o drama de Cajamarca no horizonte da pura oralidade. Discordantes no que se refere ao significado de outras crônicas, os *Comentarios* imaginam a catástrofe como obra da cobiça e constroem um espaço em que o diálogo (insisto, sem a interferência da letra) teria sido possível. Não é nada casual que Garcilaso se detenha em considerar as precauções adotadas por Atahualpa, para que o intérprete cumprisse bem sua tarefa (incluindo a de falar na língua do Chinchaysuyo, que era a de Felipillo), embora, no final, a tradução resultasse "bárbara", e em insistir no são espírito

evangelizador do "bom frei Vicente", apesar de advertir que sua oratória foi "muito seca e áspera, sem nenhum suco de brandura nem nenhum outro gosto".⁴² Em certo sentido, retirada a escrita da cena, o bilingüismo torna-se um obstáculo superável: *falados*, o quéchua e o espanhol não se repelem, como ocorre quando o cruzamento se estabelece entre a oralidade e a escrita.

É notavelmente significativo que o projeto vivencial e ideológico do mestiço Garcilaso tenha de diluir ao máximo a presença da escrita nesse episódio, para poder imaginar uma alternativa de conciliação entre a ordem andina e a espanhola; e, por outro lado, é algo paradoxal, porque finalmente esse ideal de harmonia ele próprio buscará alcançar, através de sua esplêndida escrita, uma escrita que se propõe como vínculo entre a voz e a letra e como tradução do quéchua para o espanhol. Não se pode esquecer que Garcilaso costuma apoiar seu discurso histórico no que ouviu dos lábios dos conquistadores da primeira hora e dos membros da nobreza imperial incaica, produzindo um incessante trânsito da oralidade à escrita, às vezes adensado pelo ato de tradução que nele subjaz. Alberto Escobar expõe considerações excepcionalmente lúcidas sobre a condição de "intérprete" de Garcilaso e o modo como se realiza esta função — não apenas no plano lingüístico — nos *Comentarios*.⁴³

Como se viu, Garcilaso é muito crítico em relação ao comportamento do *lengua* que atua em Cajamarca. Este tema é o núcleo do relato de Betanzos (espanhol quéchua-falante, casado com uma *ñusta* da mesma *panaca* de Atahualpa). Em sua versão, Betanzos demonstra especial cuidado em esclarecer o fracasso da tradução (livro se traduz como pintura, por exemplo) e com esta finalidade repete-a parcialmente, num texto afinal tão confuso como teria sido a tradução:

...E estando nisto veio a ele frei Vicente de Valverde e trouxe consigo um intérprete e o que lhe disse frei Vicente ao Inga bem entendendo eu que o intérprete não soube declarar ao Inga porque o que dizem os senhores que ali se acharam e bem juntos às andas do Inga que o que o *lengua* disse ao Inga foi que o padre tirou um livro e abriu-o e o *lengua* disse que aquele padre era filho do sol e que o sol o enviava a ele para lhe dizer que não lutasse e que prestasse obediência ao capitão

que também era filho do sol e que ali estava naquele livro aquilo e que assim o dizia aquela pintura pelo livro e assim que disse pintura pediu o Inga o livro e tomou-o em suas mãos, abriu-o e como visse as linhas das letras, disse: isto fala e isto diz que és filho do sol, eu sou também filho do sol responderam a isto seus índios e disseram em alta voz todos juntos: assim é Capa Inga e tornou a dizer o Inga em alta voz que também ele vinha de onde o sol estava e dizendo isto atirou o livro por aí.⁴⁴

Ao contrário do que ocorre em muitos outros casos, a versão garcilasiana do que aconteceu em Cajamarca não teve maior estimação, e no imaginário andino ficou gravada a outra história, a que genericamente esboçam os outros cronistas, com suas grandes figuras: a do Inca atirando ao chão a Bíblia e a de Valverde chamando os espanhóis à guerra para vingar tal ultraje. Certamente, não trato de assuntos relativos à veracidade histórica de umas e outras versões, mas desejo insistir em que as crônicas, sempre que aparece o livro como "personagem" do encontro de Cajamarca, não podem deixar de construí-lo imaginariamente como símbolo explícito ou tácito da incomunicação substancial que subjaz, corroendo-o, no "diálogo" inaugural e premonitório entre a voz do Inca Atahualpa e a letra do padre Valverde.⁴⁵

Mesmo com o risco de algumas reiterações, parece-me que certos pontos requerem um comentário adicional. Antes de tudo, a atuação de Valverde poderia ler-se em clave "político-militar", como um artilheiro destinado a justificar com argumentos religiosos a violência dos conquistadores, o saque das riquezas imperiais, a execução do Inca e, finalmente, a subjugação do Tahuantinsuyo. Depois, era totalmente previsível que Atahualpa não acatasse os pedidos ou as ordens do religioso e que sua "rebeldia" podia ser um excelente primeiro capítulo da crônica de uma morte (a sua, a do Inca, mas também a do seu império) anunciada. Parece-me, entretanto, que o comportamento do padre Valverde, com tudo o que tem de insensatez e fanatismo,⁴⁶ não é mais que uma versão especialmente rude do absurdo ritual do "requerimiento": uma palavra intencionalmente ininteligível que manda e exige dos índios, sob pena de escarmentos crudelíssimos, uma obediência total, imediata e absoluta, tanto no aspecto político como no religioso.

Por um momento à margem do tema da escrita, o discurso oral de Valverde tem uma sombria t mpera sectária e irracional, que em outras circunstâncias seria francamente grotesca. Na realidade, são o fanatismo explica que possa ocorrer a alguém uma aceitação sem mais exame, e em primeira audiência, dos abstrusos mistérios da fé católica, mas o pior é que a oficialização do "requerimiento" implica que o fanatismo não era, na época, desvio de uma ou outra pessoa, mas questão medular de toda uma vasta e triunfante cultura, a que começa a se impor, desde o episódio de Cajamarca, ao mundo andino. É muito importante destacar esta filiação autoritária e dogmática: afinal, será este um padrão de comportamentos socio-culturais de longevidade tal que continua até os nossos dias impregnando instâncias básicas da vida andina.

Realmente, o capelão não parece estar especialmente preocupado em ser ou não entendido, mas — sobretudo — em exercer sua autoridade como representante de Deus e do Rei (evangelização e conquista foram por muito tempo termos intercambiáveis), ambos encarnados nesse momento no texto sagrado, seja a Bíblia ou um breviário eclesiástico. Ir nica mas inevitavelmente, deve-se anotar que Valverde não teria achado nenhuma graça (imaginando o impossível) se Atahualpa lesse a Bíblia... O clima espiritual da época, com a aguda desconfiança que gerou a Contra-Reforma, no que diz respeito à leitura dos textos sagrados, cuja decifração era patrim nio da elite eclesiástica, garante que o livro entregue ao Inca não era na verdade um texto, como antes mencionei, mas um objeto de acatamento e adoração. Um objeto sagrado.

Além disso, mesmo prescindindo da idéia de que o livro estivesse escrito em latim, é preciso acrescentar um dado que, apesar de sua importância, costuma passar despercebido: no episódio de Cajamarca, não são o Inca   analfabeto, mas quase todos os espanhóis que o capturam, começando por Pizarro,⁴⁷ tampouco poderiam ler o texto em espanhol, embora por certo se trate de dois analfabetismos diversos: um próprio da "oralidade primária",⁴⁸ por instalar-se numa cultura globalmente ágrafa, e o outro relativo a mecanismos sociais que afastavam da escrita indivíduos pertencentes a uma cultura definitivamente letrada, pelo menos em suas camadas superiores.

O cerne do assunto reside então no conflito entre uma cultura oral e outra escrita, que desviou a letra no rumo do

sagrado e a sobrecarregou de dimensões bem mais esotéricas que simbólicas, inclusive a ponto de desprender (pelo menos em certas condições) a escrita e o livro do sistema da comunicação. Tal desvinculação implica a idéia do livro como fetiche e remete a experiências históricas muito primitivas, as quais ainda podemos reconhecer em algumas etimologias que associam a letra à magia, ao mesmo tempo invalidando a também secular tradição humanista que faz do livro (como no tópico clássico do "livro da natureza")⁴⁹ um objeto de e para o conhecimento humano. Desta maneira, o acontecido em Cajamarca é principalmente um ritual do poder, mediado e de algum modo constituído pelo livro, e sua condição de "diálogo" só teria funcionado em termos de ordem e submissão. Em novembro de 1532, esse "diálogo" não se produziu, e sua ruptura, pela "desobediência" do Inca, adquiriu dimensões trágicas: quem se nega a responder com a única fala a que tem direito (o perverso direito de dizer apenas *sim*) deve e precisa morrer. E, efetivamente, pouco depois, o chefe índio é assassinado.

Deste modo, o essencial é que a escrita ingressa nos Andes não tanto como um sistema de comunicação, mas no horizonte da ordem e da autoridade, quase como se seu único significado possível fosse o Poder.⁵⁰ O livro, concretamente, como se disse, é muito mais fetiche que texto, e muito mais gesto de domínio que ato de linguagem. Como tal, deixa fora do jogo a oralidade indígena, órfã de uma materialidade que pudesse confirmar sem atenuantes sua própria verdade e como diluída em algumas vozes que a memória (a das crônicas hispânicas, já que as quéchuas evitam o tema) recolhe sem interesse, quase com afetado desalinho. Em outras palavras: o triunfo inicial da letra é, nos Andes, a primeira derrota da voz.⁵¹

Nessa situação, é necessário recordar que a consciência indígena precoce outorgou aos conquistadores a condição de deuses (*viracochas*)⁵² não só porque sua presença evocou mitos que falavam do retorno, pelo mar, de antigos deuses, mas também pelo conjunto de traços e comportamentos que faziam do conquistador um ser estranho e poderoso; entre eles, sua misteriosa capacidade de comunicar-se com objetos inertes como "panos brancos". Titu Cussi, em sua *Ynstrucción* de 1570, põe na boca dos mensageiros, que levam a Atahualpa a notícia da chegada dos espanhóis, a lista de maravilhas que

conduzem à transformação do conquistador em *viracocha*, a qual logo repetem ante Manco Inca, em Cusco. A respeito da escritura, dizem os mensageiros:

...e também lhes chamavam *anay* [*viracochas*] porque os tinham visto falar a sós com uns panos brancos como uma pessoa falava com outra, e isto por ler em livros e cartas...

...e ainda nós os vimos com nossos olhos falar a sós em panos brancos e nomear a alguns de nós por nossos nomes, sem que o dissesse a ninguém, apenas por olhar o pano que têm diante [de si],⁵⁵

numa versão que Guamán Poma sintetiza nestes termos:

[os espanhóis causavam a admiração dos índios porque] de dia e de noite falavam cada um com seus papéis, *quilca*.⁵⁴

De certo modo, o engano não durará muito, tal como anota o mesmo Titu Cussi, mas a escrita permanece vigorosamente articulada à idéia de Poder,⁵⁵ e é a partir do poder da letra que as crônicas modelarão a imagem de Cajamarca — verdadeira “cena primordial”, segundo Max Hernández, da cultura e do homem andinos.⁵⁶ Mais ou menos cedo, contudo, um setor da nobreza cusquenha e alguns “curacas” maiores de outras etnias começarão a fazer uso da força da letra, seja para defender seus direitos em longos relatórios às autoridades coloniais ou ao próprio Rei, seja para deixar memória daquilo que se deve recordar, seja para reformular sua identidade no espelho de uma escrita em que começam a reconhecer sua nova condição.⁵⁷ Titu Cussi dita sua *Ynstrucción* e a faz escrever “porque a memória dos homens é débil e fraca e se não recorrermos às letras *para aproveitar-nos delas em nossas necessidades*, seria coisa impossível podermos recordar por extenso todos os negócios longos e de importância”.⁵⁸ Desta apropriação (expropriação?) da letra surgirão textos notáveis: desde o de Guamán Poma,⁵⁹ tão trabalhoso em seu espanhol como na difícil utopia que proclama, ao de Garcilaso Inca, não menos tenso em sua vontade de conciliar em harmonia uma história despedaçada; surgirá, sobretudo, um novo sujeito escrital, capaz de empregar a letra aprendida em espanhol ou em quéchua, cuja mera presença, embora intermitente e

subordinada, altera substancialmente a ordem e os limites do espaço letrado das nações andinas.

RITOS DE OUTRAS MEMÓRIAS

A catástrofe de Cajamarca marcou para sempre a memória do povo índio e se tornou emblematizada na morte de Atahualpa: fato e símbolo da destruição não só de um império, mas da ordem de um mundo, embora estes significados só fossem socialmente compreendidos com o correr dos anos. De fato, nos primeiros tempos, à já referida divinização dos invasores, é preciso acrescentar que os cusquenhos imaginaram a restauração de sua primazia, por parte dos espanhóis, primazia ameaçada pela execução de Huáscar, ordenada por Atahualpa, enquanto outros grupos étnicos andinos estabeleciam alianças com os conquistadores para derrotar o não muito antigo expansionismo do império incaico e libertar-se dele, buscando retornar à situação anterior a sua incorporação ao Tawantinsuyo. Somente quando se descobre o verdadeiro caráter da conquista, e sobretudo quando se constrói a imagem macroétnica de "o índio", a morte de Atahualpa adquire, e assim é até os nossos dias,⁶⁰ seu sentido de tragédia panandina. É bom recordar, uma vez mais, que Max Hernández qualificou as ocorrências de Cajamarca como "nossa cena primordial".⁶¹

Assim, o relato das crônicas está determinado tanto por sua inscrição no gênero histórico, e mais precisamente no que é próprio do Ocidente, cujas normas e convenções seguem ou buscam seguir inclusive os autores mestiços e indígenas, quanto por sua condição narrativa e escritural. Em distintos níveis, história e narrativa escrita obrigam a respeitar uma ordem linear e finita que divide e seqüencializa o acontecer, torna irreversível cada uma de suas ocorrências e estabelece com precisão o final. De fato, embora até etimologicamente as crônicas aludem ao tempo, trata-se de um tempo de certa maneira congelado no passado e no discurso que o evoca, com um princípio e um fim marcados pelo caráter finito da narração escrita.⁶² Pode-se ler um relato cronístico de muitas maneiras, encontrando nele, de cada vez, novos e mesmo contraditórios sentidos, como prova — por exemplo — o sutil

torneio hermenêutico sobre os *Comentarios* ou a *Nueva crónica*, mas é impossível acrescentar-lhe novos acontecimentos. Seu ponto final é também o final do seu tempo.

Obviamente, a história de Cajamarca não pode terminar senão com o castigo de Atahualpa, entendido da única maneira que *esta* história pode fazê-lo: como um fato real, efetivamente sucedido num determinado tempo e, por certo, não modificável. Mas acontece que, nas margens deste discurso, ou antes, fora dele, acumulam-se outras versões, freqüentemente contraditórias, todas evidenciando a variedade cultural das consciências históricas possíveis, ou simplesmente as muitas maneiras que os diferentes sujeitos socioétnicos têm de recordar o sucedido no tempo. Trata-se de versões que — além disso — não se expressam através da narrativa escrita, mas de danças rituais ou de representações que um tanto abusivamente costumam denominar-se “teatrais”.

Manuel Burga estudou com admirável erudição e lucidez a conversão em danças de antigos *taquis* relativos a conflitos pré-hispânicos, como a comparsa do Inca/Capitão, que, tomando como eixo a representação ritual do acontecido em Cajamarca, expressam a beligerância entre índios e espanhóis ou, mais tarde, entre índios comuns e *místis*. Estudou ainda o processo de inversão da importância dos papéis que originalmente teriam concedido maior categoria ao Inca e logo tendem a sublinhar o poder do Capitão (óbvia figuração de Pizarro), o que, por sua vez, tem relação com o modo como se resolvem — ou não — as contradições específicas de cada um dos povos que realizam essas danças, sempre como parte de celebrações coletivas que duram vários dias e que coincidem com as festas anuais em honra ao santo padroeiro de cada comunidade, aldeia ou cidades andinas de maior porte. Atualmente, em alguns povoados, essa contradição parece resolver-se sob o casual sincretismo simbólico da bandeira peruana.⁶³

Não tenho capacidade nem informações suficientes para analisar essa dança como discurso portador de significados relativamente precisos, mas alguns pontos não podem ser tratados superficialmente. De imediato, a memória que subjaz na comparsa do Inca/Capitão produz algo como uma “suspensão da história”, ao concluir seu relato antes da morte do Inca,⁶⁴ o que não só subtrai a tragicidade do episódio e reafirma o ânimo festivo da celebração popular, mas, e principalmente,

abre a possibilidade de que a história termine de diversas maneiras. De fato, como documenta Burga, o bailado se encerra normalmente com a prisão do Inca, mas pode acontecer que o desenlace seja inverso: que o Inca aprisione o Capitão, ou ainda que os dois acabem prisioneiros dos bandos em pugna.⁶⁵ Há vários testemunhos do segundo desenlace, mas sem dúvida o mais conhecido é o que recorda que o célebre bandoleiro Luis Pardo gostava de personificar o Inca, e neste caso — como é de se supor — era ele quem vencia o Capitão e terminava aprisionando-o;⁶⁶ entretanto, as conotações bastante peculiares dessa circunstância, certamente excepcional, não devem fazer esquecer que também com personagens bem menos famosas foi e continua sendo possível que, em determinadas ocasiões, seja o Inca quem vença Pizarro.⁶⁷ Devia ser o habitual quando as festas ainda eram presididas pela aristocracia indígena sobrevivente.

A comparsa do Inca/Capitão conta, pois, *outra* história; outra, não só porque a recorta de maneira diversa, evitando (exorcizando?) a morte do Inca, nem apenas porque modifica ou pode modificar os fatos, como quando Pizarro acaba vencido, mas — fundamentalmente — porque não crê na univocidade dos acontecimentos, únicos e definitivos, nem em seu cancelamento numa cronologia que se vai esgotando a si mesma por sua irrepetibilidade. Para a consciência que se expressa no bailado coletivo, a história continua aberta e por isso pode desembocar, sem escândalo, em vários desenlaces possíveis. Na realidade, como ritual que é, não evoca tanto a história quanto a repete simbolicamente, e ao repeti-la, num presente cada vez diverso, não prefigura nem ordena resultado algum: de certo modo, nela tudo é possível — salvo esquecer a celebração cíclica do ritual que atualiza repetidamente o enfrentamento de Cajamarca. Nos movimentos da dança e na longa festa coletiva em que se inscreve, a narração histórica das crônicas parece extraviar-se, como dissolvida em outra matéria (não a escrita, mas o ritmo dos corpos) e em outro espaço (não o privado, que é próprio da escrita-leitura, mas o público das ruas e praças). Nessas condições, e por certo a partir de outra racionalidade cultural, a linearidade, parcelamento e finitude da história escrita à maneira do Ocidente carecem de sentido. A história contada pela comparsa não a falsifica; substitui-a por outra, diferente, que tem sua

própria legitimidade e mesmo seus condicionantes formais distintivos. Para dizê-lo sumariamente: não é o mesmo escrever a história e dançá-la.

Lamentavelmente, Burga não transcreve as letras das canções que formam parte desse ritual, embora se tenha de reconhecer que nele as palavras têm um valor de certo modo acessório, mas existem textos "teatrais" que incorporam segmentos do *taqui* ou que são mais ou menos paralelos ao significado da dança do Inca/Capitão, e o complementam e transformam. Esses textos merecem mais atenção do que lhes temos prestado, nós que trabalhamos com literatura. A eles se dedicam as páginas seguintes.

A esse respeito, convém oferecer inicialmente alguma informação geral. Em meados deste século, vários especialistas em literatura quéchua deram a conhecer manuscritos que continham textos "dramáticos" referentes à morte de Atahualpa, sobre os quais havia notícias antigas, mas difusas. Quase ao mesmo tempo, mas principalmente alguns anos depois, numerosos antropólogos ofereceram estudos mais ou menos detalhados sobre as "encenações" contemporâneas dessas obras em muitos povoados e cidades dos Andes, e em alguns casos (poucos em relação ao número dos informes sobre a matéria), transcreveram os manuscritos que servem de base ao que é o núcleo de uma festa coletiva, fortemente ritualizada em certos aspectos, que pode durar vários dias. Na seqüência, manejo esse corpus que é significativo, mas ao mesmo tempo inevitavelmente limitado.⁶⁸ Em vários casos, são textos pouco confiáveis em sua literalidade: freqüentemente, trata-se de transcrições feitas sem muita fidelidade e esmero, e todas se baseiam em manuscritos muito tardios, alguns bastante maltratados.

Não pretenderei resolver o problema da cronologia desses textos, que é assunto pendente, inclusive, para os melhores especialistas na matéria, mas é claro que se trata de representações efetuadas, certamente com grandes variações, há séculos e até os nossos dias, embora se deva salientar que os manuscritos mais antigos datam da segunda metade do século XIX. A maioria dos estudiosos da literatura quéchua assinala como primeira data o ano de 1555, apoiando-se na informação proporcionada por Arzanz, em sua *Historia de la*

villa imperial de Potosí, na qual relata que nesse ano e nessa cidade se realizaram grandes festas, que incluíram a representação de quatro obras espanholas e outras tantas indígenas, das quais a última se teria intitulado *Ruina del imperio ingal*. Nela se trata de

...a entrada dos Espanhóis, prisão injusta que fizeram de Atahualpa, décimo-terceiro Inga desta Monarquia; os presságios e admiráveis sinais que no Céu e no Ar se viram antes que lhe tirassem a vida; tiranias e lástima que executaram os Espanhóis sobre os Índios, a quantidade de ouro e prata que ofereceu para que não lhe tirassem a vida, e a morte que lhe deram, em Cajamarca.⁶⁹

Essa descrição aplica-se bem aos textos em quéchuá, em espanhol, ou em quéchuá e espanhol que se conservam atualmente, com diferentes títulos, sobre o tema da morte de Atahualpa,⁷⁰ mas a data indicada (1555) parece ser excessivamente prematura. Com boas razões, Burga considera-a impossível e opina que as primeiras representações da morte do Inca devem ser de fins do século XVII ou talvez de começos do século XVIII.⁷¹ De qualquer modo, é indício não de uma data ou de uma origem precisas mas, sem dúvida, da antiguidade das representações deste *wanka* (esta é a qualificação que lhe outorga Lara, e cuja única tradução seria "tragédia"),⁷² que viria assim a ser o texto andino mais arcaico e com vigência social e literária mais prolongada e ininterrupta. Chega aos nossos dias.⁷³

Não está nada claro, contudo, que os textos até hoje sobreviventes tenham efetivamente essa origem, e que, através dela, se associem ou não às representações pré-hispânicas de que falam Garcilaso e outros cronistas;⁷⁴ que se vinculem às estratégias da catequização e a uma de suas formas preferidas, os autos sacramentais;⁷⁵ ou que de algum modo reformulem, com matéria andina, o esquema de oposição das comparsas de mouros e cristãos, cuja difusão no Novo Mundo é bem conhecida.⁷⁶ É muito provável, em todo caso, que tenham a ver com os enfrentamentos rituais ou festivos entre índios e índios disfarçados de espanhóis, que o próprio Burga documenta, por volta de 1660,⁷⁷ e com as antigas comparsas do Inca/Capitão, anteriormente anotadas. Conforme logo se verá,

e sem desprezar nenhuma das possibilidades enunciadas, minha opção consiste em ler esses textos como depósitos de discursos de vários sujeitos, muitas vezes confrontados entre si, num processo cujas etapas mais próximas não invalidam de todo as anteriores.

Em sua última contribuição sobre o tema, e consultando quase todos os textos conhecidos, Teodoro Meneses insinuou a possibilidade de se distinguir entre um "ciclo teatral" (que ele associava à tradição dos autos sacramentais mais ou menos aculturados e secularizados do "teatro quéchua colonial") e outro "folclórico";⁷⁸ mas a verdade é que, considerando praticamente o mesmo corpus, tem-se outra impressão: de que as diferenças entre os textos não derivam de sua pertença a distintos ciclos (e menos se se emprega a classificação que acabamos de mencionar), mas que dependem do variável uso social que cada versão teve, embora seja necessário reconhecer que o manuscrito de Chayanta, o descoberto por Lara, parece situar-se, pelo menos em parte, numa linha diversa da dos outros textos conhecidos.⁷⁹ Em todo caso, é evidente que, enquanto não se realizar um trabalho filológico sério, capaz de estabelecer pelo menos uma imagem aproximada do que a filologia clássica denominava *stemma* e do quadro de variantes, só cabe fazer neste campo generalizações muito modestas e nunca de todo verificáveis. Também falta conhecer os textos que, sobre o mesmo tema, teriam escrito em quéchua escritores cultos bolivianos, e as traduções, para este idioma, de um drama espanhol que teria tido grande difusão na área andina.⁸⁰

O que parece claro é que nos textos conhecidos funcionam dinâmicas que provêm da oralidade e outras impensáveis fora do marco da escrita. Creio que há suficientes elementos de julgamento para considerar que se trata de discursos cênicos escritos durante esse período em que a escrita não deslocou de todo as normas da expressão oral, e até caberia supor que alguns segmentos têm fontes diretamente orais, que às vezes incorporam mesmo, quase sem variantes, canções e danças muito antigas. A esse respeito, basta assinalar, para dar apenas alguns exemplos, o estilo formulista e repetitivo das falas que vão do 2 ao 33 da versão Meneses,⁸¹ os lamentos das *coyas* e *pallas* neste e em outros manuscritos, e os cantos e danças guerreiras que formariam parte da ação "cênica".⁸² Se assim fosse, este *wanka* não participaria das características

definitivamente escriturais do corpus que se conhece como "teatro quéchua colonial"⁸³ e formaria um grupo à parte de raiz andina mais firme e menos trans- ou aculturada, o que não impede de pensar que em determinados momentos outros sujeitos sociais tenham deixado suas marcas nos textos. Neste caso, além disso, é claro que se trata de representações que, embora "teatrais", não perderam seus vínculos com o ritual.

Por outro lado, e isso complica muito mais as coisas, suspeito que cada versão oculta uma *arqueologia* própria e distinta, como se acumulasse internamente estratos formais e de significação que correspondem aos seus confusos itinerários de atualizações espaço-temporais, consistentemente carregadas de conteúdos étnicos e sociais. Aludo a constatações desse tipo: na versão de Oruro recolhida por Balmori, reproduzem-se com evidência fragmentos muito antigos, tanto que respeitam o modo formulista,⁸⁴ mas também podem-se detectar outros muito modernos. É indubitável, por exemplo, a condição paródica de alguns segmentos que mimam, entre a zombaria e o medo, o comportamento, a linguagem e os "rituais" de um exército bem conhecido dos espectadores (a versão é de Oruro e dos anos 40), como protagonista dos grandes "escarmentos" que acabam com os levantes populares, especialmente os camponeses e mineiros. As ordens do "General" Pizarro sempre reproduzem as fórmulas dos manuais atuais de instrução militar:

Soldados, formar em fila; ao ombro ar[mas], passo regular, mar[chem]. Solda[dos] apresentar armas.⁸⁵

E nesse contexto não é estranho que em mais de uma ocasião se mencione que o Inca foi "afusilado" pelos espanhóis;⁸⁶ como também é absolutamente evidente que outras partes se constroem quase sem mediações, e por isso trata-se de interpolações bruscas, de textos escolares de história.⁸⁷

Em certo sentido, a história literária não só alinhava aí um texto a outro como também se adensa em cada texto, quase em forma de estratos que se superpõem, mas só parcialmente. Intuo que a ordem desse processo, explicando finalmente o que se repete e o que muda, radica-se nas expectativas, necessidades e interesses daqueles que contemplam ou participam (na realidade, todos participam) de uma representação que nunca é somente teatral, inclusive quando a performance

de Balmori é o usado por um "grupo folclórico" que até 1950 se chamava "La comparsa de los Incas",⁸⁸ ou quando a cópia do texto, ou a direção de seus ensaios está a cargo de professores, estudantes ou pessoas com algum grau de instrução.⁸⁹

Assim, considerando tudo o que mencionei anteriormente, creio que a leitura de cada versão do *wanka* teria de esboçar uma espécie de mapa do texto que estabelecesse os diversos campos em que atuam sujeitos sociais de diferente filiação, e inclusive, dentro desses campos, as interferências de outros sujeitos que deixaram suas pegadas sob a forma de estratificações do significado. Não é um caso único, mas aqui os conflitos são bem mais agudos: não em vão as consciências e linguagens que disputam o espaço do texto provêm de distintas culturas e representam interesses sociais em conflito. Esse mapa seria, pois, o plano de uma batalha em que cada sujeito ganha ou perde dimensões do texto, batalha que reproduz a confrontação dramaticamente representada pelo próprio texto, embora quase sempre essa reprodução tenha um desenlace inverso: a maioria das versões da morte do Inca, tal como chegaram até nós, mostram a hegemonia da consciência indígena e formam parte, com maior ou menor clareza, de suas estratégias de resistência e reivindicação. Comparando esses textos com seus similares do México e da Guatemala, Wachtel fez ver que os andinos se encerram com uma forte disjunção entre o indígena e o hispânico, contrária à conjunção que caracteriza os outros, e ressaltou sua dimensão messiânica.⁹⁰

A multiplicidade dos sujeitos que competem no texto parece estar só em parte estrangida pelo fato de que a conservação (e modificação) dos manuscritos está ligada a tradições locais, de cada povo, em que há pessoas encarregadas do seu cuidado e da preparação de suas periódicas encenações, geralmente motivadas pelas celebrações do calendário festivo geral ou de cada comunidade,⁹¹ embora nas últimas décadas seja mais ou menos comum a presença de grupos "profissionais" ou de "atores" de prestígio que atuam em várias comunidades e que, sem dúvida, favorecem a rápida transformação das versões locais. É também possível que, em cada caso, se tenham exercido com distinta força interferências do Poder, presumivelmente incomodado ante certos conteúdos da representação, mas no corpus de que dispomos a iniciativa

continua fundamentalmente, como ficou dito, em mãos dos estratos étnica e socialmente subordinados.

É singularmente esclarecedor, nessas condições, que na versão recolhida por Meneses a sentença que condena Atahualpa (repetindo a versão andina da degolação do Inca) apareça na fala explicitamente grotesca de um extravagante "padre predicador":

Persignum assignatis incuentatis in nomine toti veritates es tempus
brujabil non tentatis. Es doctrina del reverendo Padre fray rapado
aque! que en sus reglas y antífonas escribió las reglas de capar
monas eso fue señores quien no fue devoto entre sí, según
refieren varios autores verdaderos; que cosa tan fea ver a una
mujer en cursos./ Artlo./ 1º Por mandato de Gobernador don
Francisco Pizarro há de ser degollado el rey Atahualpa Inca del
Peru./ 2º También por haber usurpado el reyno a su segundo
hermano y heredero legítimo Huáscar./ 3º También por haber
botado por los suelos el libro de los santos evangelios, que
esto manda toda ley de dios [...] / 7º Reverendo Padre aquella
es hermosa donde el clavel toca a la inocente mariposa estuvo
la madre Eva en el jardín con lo que se acabó y dio fin, pido
al auditorio perdón de mis yerros y mis malas expliciones que
me acompaña a la rudeza, pido al auditorio y a la inocente
mariposa.⁹²

A radical incongruência dessa fala ressalta o absurdo da "justiça" dos espanhóis. É um fragmento que rompe abruptamente a norma de todo o texto, e não há razões para não supor que se trata de uma interpolação; entretanto, se, como penso, a dinâmica interna do texto acolhe e formaliza necessidades coletivas, então o sentido da fala tem pouco a ver com o desrespeito ao eventual texto original e muito, ao contrário, com as expectativas de um sujeito social que necessita da evidência de que o Inca foi condenado sem razão nem justiça. Expectativas mais fortes, neste caso, porque a referida versão oferece uma imagem bastante depreciada de Atahualpa, desesperadamente passivo e gemebundo, que de certa maneira exige algo como uma compensação.

Assim, intuo que esse fragmento delirante é a resposta de um copista (ou de um "ator" cuja irreverente recitação é imediatamente incorporada ao texto) que não pode aceitar essa imagem do Inca e a contrapesa com a figuração "espantosa" de quem o condena, o que não implica necessariamente um processo

individualmente consciente e deliberado, mas a ruptura de um significado mediante um discurso farsesco, que embora esteja concentrado num só ponto, termina por recompor boa parte do mecanismo semântico desta versão. Implica igualmente que, neste caso, o texto expressou em algum momento conteúdos e expectativas próprios de outros grupos, talvez precisamente os dos evangelizadores, conteúdos e expectativas que ficam subvertidos pela irrupção carnavalesca do "padre predicator".

Algo mais. Ainda que não haja anotação específica a esse respeito, tudo indica que a condenação de Atahualpa consta de um texto escrito, lido pelo predicator, no qual os parágrafos burlescos bem poderiam interpretar-se como um marco *oral* que subverte o sentido do *escrito* e, em última instância, a própria escrita. Sua desordem despropositada, sua grosseria, suas alusões procazes ao corpo e ao sexo, sua irreverência religiosa, incluindo a desierarquizante apropriação paródica do latim, são signos por igual festivos e críticos, fortemente carnalizados,⁹³ que ridicularizam os dizeres do texto e corroem a ordem racional e fechada da letra. Enquanto a escrita fala aqui de morte, a oralidade que a circunda reivindica os instintos primários da vida. Não há testemunhos da representação dessa fala, mas o fato de que sobreviva num manuscrito tardio parece indicar que foi socialmente aceita.

Algo similar pode-se dizer da cena final, em que o rei da Espanha ("Ispaña" às vezes) condena Pizarro à morte, por haver executado um soberano cheio de virtudes.⁹⁴ Também delirante, embora em outro sentido, esta cena parece obedecer a interesses de vários usuários do texto: desde a grande massa indígena que tem pressa de condenar o culpado, e o heterogêneo setor que discutia a legitimidade da conquista, a certos grupos hispânicos ligados aos interesses da Coroa, e em conflito com os conquistadores da primeira hora ou com seus descendentes diretos, que necessitavam desacreditar a "façanha" de Cajamarca e que — além disso — levavam em conta o escândalo de um regicídio ("esse rosto que me trouxeste [a cabeça do Inca] é igual a meu rosto", diz o rei a Pizarro),⁹⁵ sobretudo quando a imagem garcilasiana do Inca havia calado em muitas consciências. O leitor notará que a mera enunciação dessa hipótese põe em jogo vários tempos e várias consciências que se encadeiam numa só versão, de maneira nada homogênea.

Basta citar alguns fragmentos da intervenção do "Rey de España" no manuscrito de Lara:

Ah, Pizarro, Pizarro,
como és tão abjeto traidor!
Coração nascido à pilhagem!
Por que foste cortar
a este Inca a cabeça?
Acaso tu não viste
que em seu país governava
a seus inumeráveis súditos
em meio à dita e à alegria
e à mais sólida concórdia,
com sua palavra sempre afável?
Tu não escutaste, acaso,
seu acento sempre repousado?
Era como uma canção de alegria.
[...Pizarro morre...]
Levai-o se é assim.
Ide entregá-lo ao fogo e que pereça
e com ele sua descendência toda.
E fazei que destruam sua casa.
E desse guerreiro infame
não deve permanecer nada.
Isto é quanto eu ordeno.⁹⁶

Sob outro ponto de vista, a cena em que Pizarro é condenado por seu rei parece remeter à consciência dos "curacas" que, como Guamán Poma de Ayala, aceitavam a substituição do Inca pelo Rei, como eixo ordenador do mundo e como responsável pela justiça de uma nova ordem universal, mas imaginavam que esse vértice do poder não interferiria, pelo fato de ser complementar, com a hierarquia social andina. A remissão à "Ispaña" da justiça que restaura o equilíbrio moral do mundo não é imaginável senão de uma perspectiva que assume como pertinente essa espécie de refundação cósmica, ou, se se prefere, de cosmologia histórico-política, que tem sua melhor expressão na *Nueva crónica*. Depois, como deslocar deste modo a instância da indispensável justiça se não subjaz em tal operação um difícil compromisso entre a aceitação da realidade colonial e a tenaz vivência do desejo de autonomia? Esta é a razão que me faz pensar que certos estratos do *wanka* sobre a morte de Atahualpa se enraízam

no tempo que tornou possível a imaginação da utopia de Guamán Poma.⁹⁷

Com menos vigor, alguns outros conteúdos dos desenlaces da tragédia deixam transparecer expectativas sociais mais genéricas: assim, por exemplo, a promessa da lembrança permanente da figura do Inca, ou o anúncio de que os metais se "esconderão" nos cerros, para que os espanhóis não possam encontrá-los ou sofram em sua busca, parecem corresponder a uma extensa consciência pan-andina.⁹⁸ Na versão de Oruro, chamou a atenção de Balmori uma breve referência à ressurreição do Inca no canto de uma *ñusta*: "Senhor eterno, ao jovem poderoso Inca, vem, sim, fazei-o ressuscitar",⁹⁹ conteúdo mítico que, segundo o mesmo autor (tomando como fonte a Vellard), seria central na versão que se representava por volta de 1940, em La Paz. Nela se encenava, no final, "uma verdadeira Epifania em que figurava uma posterior representação com a Ressurreição e Triunfo de Atahualpa",¹⁰⁰ o que remete, pelo menos genericamente, ao mito de Inkarrí.¹⁰¹ Quanto ao mais, como já se viu, Wachtel acredita encontrar nessas peças alguns conteúdos de caráter messiânico.¹⁰²

Um caso especial é a versão recolhida por Wilfredo Kapsoli em Pomabamba, onde — ao que parece — a cerimônia está fortemente dominada pelo setor *misti*. Os proprietários de terras fazem o papel de conquistadores, exibindo suas melhores galas, e os índios comuns formam parte das hostes de Atahualpa. O texto tem notáveis semelhanças com os outros, mas ao mesmo tempo se distingue pela insistência com que se louva o valor dos espanhóis e sua generosidade (ao batizar o Inca e salvá-lo do inferno); pela incongruência na representação do caráter de Atahualpa, que passa sem transição da atitude de ordenar aos espanhóis que adorem o Sol a rogar que o batizem; e por alguns detalhes significativos (por exemplo, Atahualpa não só peca ao atirar a Bíblia, mas também, em outra cena, o crucifixo), o que conduz a um desenlace claramente exemplificador. Valverde, que parece dirigir-se mais aos espectadores que aos atores, diz o seguinte:

Infiéis, detende-vos! Da minha boca escutai a voz do céu; não lamenteis vosso Rei, a morte abjure seu erro. Como um consolo deu-se-lhe a água do batismo santo que redime as faltas. Infiéis, imitai o exemplo!¹⁰³

Mas ocorre nesta mesma representação um episódio final que o texto não menciona porque é apenas pantomima: Quispicóndor, cujo disfarce e atuação imitam a figura e os movimentos da ave, devora as entranhas do Inca morto e — segundo o texto citado por Kapsoli — suscita “a hilaridade dos espectadores”.¹⁰⁴ Não tenho nenhuma resposta para as muitas perguntas que surgem, veementes, sobre este episódio. Ser devorado pelo condor será a hipérbole do castigo (“devorado pelos abutres”) ou, ao contrário, signo de uma transfiguração (a do Inca em condor) triunfante e esperançosa? E o riso dos espectadores, zomba do Inca derrotado ou esgarça os *místis* que se equivocam ao acreditá-lo morto?¹⁰⁵

Pois bem: o uso coletivo dos textos, que claramente aponta para sua representação oral e pública, não tira a importância do fato de que parece não existir representação sem roteiros escritos, inclusive se, como afirma Juan Zevallos,¹⁰⁶ nos povos de Cajatambo esta ancoragem escrita é aleatória e invisível: neste caso, os anciãos corrigem os erros cometidos pelos “atores” sem recorrer a nenhum apoio escrito, e o público, sobretudo as pessoas mais velhas, protesta iradamente quando a representação se desvia do modelo consagrado, a ponto de que toda a “encenação” tem de ser interrompida (e inclusive voltar atrás) até que se retome a forma original exigida pela implacável memória dos velhos. Sem dúvida, trata-se de um caso em que a memória oral tem uma função extraordinária, mas cabe pensar que em sua origem existiu um texto similar ao que se conserva em outras comunidades e que serve para os “ensaios” da representação.

Pode-se indagar, então, onde e como funciona a memória que garante — com todas as variantes do caso — a sobrevivência do *wanka* sobre a morte de Atahualpa. Às vezes, pensando em que alguns manuscritos modernos consignam versões muito alteradas e quase sem sentido,¹⁰⁷ tem-se a tentação de supor que no mundo andino a memória oral, a que protesta quando não se reconhece na representação, é muito mais fiel do que a memória da letra, o que remeteria à condição ágrafa da cultura quéchua, mas parece-me que o tema é bastante mais complexo.

De imediato, tal como chegaram até nós, e conforme já dissemos, os textos têm indícios muito claros de suas fontes orais, como se observa nas sólidas sobrevivências do

estilo formulístico e de quase todas as características da "psicodinâmica da oralidade" alistadas por Walter Ong.¹⁰⁸ Naturalmente, isso tem de associar-se ao fato de que se trata de representações "teatrais", isto é, de discursos que, embora possuam um texto, atualizam-se na pura oralidade. Entretanto, seja qual for a função da oralidade, o dado irrecusável é que o *wanka* tem há muito tempo (minha idéia é que desde as suas origens) uma materialidade escrita, mas escrita dentro da tradição de uma cultura oral que continua contribuindo com formas específicas de composição, o que permeia a escrita com atributos, como os já mencionados, próprios da oralidade.¹⁰⁹

Nessa perspectiva, o "ensaiador" poderia ser o gonzo sobre o qual giram as órbitas da escrita, e a oralidade e a instância cultural que tornam possível sua difícil convivência, inclusive em nossos dias. Imagino a figura do "ensaiador" como uma variante do intérprete que aparece nas crônicas, como uma personagem mais ou menos capaz de trasladar significados entre dois idiomas, mas neste caso a importância do bilingüismo fica um tanto embaçada pelas exigências da conversão da letra em oralidade, exigências especialmente significativas quando os "atores" e boa parte do público são analfabetos. É impossível saber até que ponto o "ensaiador" respeita o texto, e que capacidade de memorização têm os "atores", mas é indubitável que essa personagem-chave conserva o texto que serve de base nos ensaios e em determinados momentos ele próprio, ou uma personagem próxima, volta a copiá-lo. É provável que nessas ocasiões se introduzam mudanças mais ou menos voluntárias ou outros derivados da escassa atenção ou da precária alfabetização do copista.¹¹⁰ Nestas circunstâncias, caberia pensar que há bastante tempo a escrita tece o calhamaço do discurso e o preserva, mas ao mesmo tempo, embora pareça contraditório, funciona como uma das portas de ingresso de suas paulatinas modernizações (a linguagem dos livros escolares ou dos manuais de instrução militar, no exemplo de Oruro) e das eventuais (ou definitivas?) perdas do seu sentido lingüístico (como se observa nas versões recolhidas por Ravines, Olguín e Iriarte).

O fato de que as cópias mais modernas denunciem um notável processo de deterioração poderia interpretar-se de duas maneiras diversas. Por um lado, pode-se pensar

que as representações vão perdendo o sentido coletivo e comprometem cada vez menos a comunidade: é o que parece sugerir Ravines, quando anota, especificamente em relação ao manuscrito recolhido em Llamellín, que na atualidade alguns "atores" repetem [suas falas] sem compreendê-las cabalmente.¹¹¹ Entretanto, por outro lado, também se poderia pensar num processo rearcaizador capaz de desligar os significados lingüísticos precisos do significado ritual — bem mais genérico — da ação que se representa. Se assim for, e se trata apenas de uma hipótese que logo será retomada, aqueles que participam da representação compreenderiam mais o significado global da ação do que o sentido exato do texto. Faltam estudos sobre o tema, mas é claro que problemas similares se apresentam quando os textos, por exemplo, são bilíngües e um setor ou todo o público é monolíngüe quéchua, o que às vezes sucede agora e devia ser a norma geral no passado. Neste caso, o significado também se encarna mais na ação — e no que ela globalmente simboliza — do que na linguagem. Não esqueçamos que se trata de textos "teatrais" e que neles o significado está sempre mais além da simples palavra.

Esse processo de deterioração dos textos, tanto em quéchua como em espanhol, mereceria uma análise muito mais detida — análise que não estou em condições de empreender. Há, contudo, alguns pontos-chave que devem ser assinalados. De imediato, é claro que na cadeia da transmissão escrita dos textos devem ter ocorrido perdas e transformações paulatinas e acumulativas, mas também momentos de quebras decisivas que alteraram substancialmente o discurso, apesar de que não há razão para supor que os hipotéticos textos matrizes foram lingüisticamente muito esmerados. No que diz respeito aos fragmentos em espanhol, é muito definida, por certo, a interferência do quéchua,¹¹² mas também a mescla de um espanhol culto e arcaico com outro popular e moderno, para dizê-lo sumariamente, em cuja relação parece existir uma vontade de respeito ao primeiro, mas — ao mesmo tempo — um acentuado desconhecimento de suas normas. Cito como exemplo a arenga de Pizarro na versão de Llamellín:

Valorosos "adelides" filhos de um benevolente marte cujo pedido generoso povoam em "aquesus" manes a arma a arma tocai caixa "guierra", "guera" contra o infiel "munarca" matai todos estes canalhas leões e ferões.¹¹³

A esse respeito, convém recordar os textos estudados por José Luis Rivarola, um de finais do século XVI e outro da segunda metade do XVII, ambos escritos em espanhol precário, "motoso", por índios de casta superior,¹¹⁴ para observar que nesses textos as grandes interferências do quéchua dificultam mas não impedem sua compreensão ("...este seu 'serbidores' [servidor] lhe deseja em poa [boa] companhia de 'Ysa' [essas] 'mes' [minhas] senhoras..."), enquanto a arenga de Pizarro é notoriamente mais obscura, e por momentos ininteligível, como o são também — a ponto de chegar a ser de todo indecifráveis — outros muitos fragmentos de similar procedência. É razoável supor que a diferença provém, em boa medida, do fato de que os primeiros são originais, e os erros são de seus autores, enquanto os segundos resultam de uma cadeia talvez muito longa de copistas, na qual se acumularam más transcrições de um texto escrito num espanhol desusado. Afinal, parece ser obra de alguém que quase não conhece a língua do texto que está reproduzindo ("guierra/guera") e até seria possível imaginar sua atividade — exagerando um pouco as coisas — mais como a de quem esboça signos do que como a de um escrevente. Haveria que pensar, em todo caso, num copista com um grau mínimo de alfabetização, mas que, entretanto, empreende a tarefa de transcrever um texto preservador de cultismos (adelides=adalides) e arcaísmo (aquesus=aquesas) que não demonstra entender. O ato de copiar um texto que, para o próprio copista, é em vários trechos ininteligível, parece remeter ao cumprimento de um ritual que, por um lado, tem a ver com o acatamento do poder e prestígio da letra, e por outro, com necessidades coletivas que obrigam a preservar um texto cuja representação é parte da vida simbólico-imaginária da comunidade. Não deixa de ser assustador imaginar que esse ritualismo, essencial para a coesão comunitária, seja, ao mesmo tempo, uma mensagem (quase) indecifrável.

De qualquer maneira, como já ficou insinuado, esses textos continuam sendo representados e aceitos por grupos sociais que parecem transcender a opacidade lingüística para encontrar um significado simbólico, fortemente ritualizado, mais além das palavras. Em mais de um sentido, esses escritos estão a cavaleiro entre o quéchua e o espanhol e entre a oralidade e a letra. Sem dúvida, situam-se num espaço ambíguo e conflituoso, na interseção de duas histórias e duas culturas, mas

também denunciarmos que a escrita (embora ainda não escrita, em grande parte) se impôs, ao menos parcialmente, sobre a voz. Como se trata de representações que finalmente se realizam em e com a palavra falada, o apego quase mágico à grafia dos letrados bem poderia ser o signo de um imaginário cativo (e cativado), mas ao mesmo tempo (paradoxalmente) um gesto de resistência e reivindicação: não importa que a letra diga pouco ou nada, mas através dela (indiscutivelmente alheia e transtornada) é que se pode escutar uma voz, a própria, no espaço aberto do povoado. Anteriormente sugeri que se trata, hipoteticamente, de um processo rearcaizador; e agora é possível reafirmar que a recitação de textos atualmente ininteligíveis supõe, efetivamente, uma ação ritual que parece regredir a um momento anterior, quando a letra não era indispensável, só que na própria produção do *wanka* o peso da escrita perturbou definitivamente a dinâmica da oralidade primigênia. De vez em quando, sinto-me tentado a propor a idéia de que essa escrita, que só respeita o núcleo dos significados, em grande parte isolados como num arquipélago de ruídos, tem alguma misteriosa relação com a "escrita" indígena pré-hispânica: cores e nós cujo sentido está ligado à separação, ao vazio entre uns e outros.

É interessante advertir que o texto mais moderno, o único do qual se conhece o nome do autor e a data da escrita, representa-se com a ajuda de um "locutor" que "não só narra o evento de maneira colorida, mas também propõe seu próprio relato como fio argumental" do drama.¹⁵ O prestígio e a importância do locutor nessa versão tardia, unido ao fato de que seu relato não esteja consignado no texto dramático, poderia fazer pensar que em algumas versões anteriores também funcione essa voz omitida nas cópias, tornando compreensível o que ocorre em "cena" e suprimindo a obscuridade das falas, mas a esse respeito não se dispõe de nenhuma outra informação. É curioso, em todo caso, que o locutor apareça precisamente numa representação cujo texto não oferece maiores problemas de compreensão lingüística.

De qualquer maneira, nas representações da morte de Atahualpa, oralidade e escrita parecem ter funções de certa forma competitivas e complementares, e ambas — é o fundamental — devem entender-se não tanto em relação à fidelidade com que reproduzem determinados modelos, mas,

antes, à urgência de simbolizar conteúdos de consciências coletivas (certamente múltiplas e cambiantes), as quais reconhecem que a morte de Atahualpa significa toda uma longa história (com implicações metafóricas ou metonímicas) e não apenas um fato que ficou como atado num tempo longínquo. Essa história é *sua* história. Trata-se de um complexo processo de inserção num acontecimento histórico de vastos e múltiplos significados: a morte do Inca (volto a lembrar que numa das versões ele é "afusilado") resume a experiência global do povo andino. Desse modo, assumindo os imperativos da consciência quéchua, ou de setores dela, mas sempre em relação a acontecimentos que não se detiveram em Cajamarca, o *wanka* sobre a morte de Atahualpa tem uma dimensão definidamente histórica, mas não à maneira do "drama histórico" ocidental, que parece esgotar-se na repetição cênica de certos fatos sugestivos ou instrutivos, mas como figuração paradigmática que vai acolhendo sempre novas situações trágicas e também, por certo, novas expectativas de justiça. Em certo sentido, a fidelidade do *wanka* tem a ver — através da história da morte de Atahualpa — com toda a história do povo quéchua.¹¹⁶ Daí provém sua fluida e secular sobrevivência.

Esclareço que isso não significa, de modo algum, que os textos e as representações careçam de identidade e sejam apenas formas aleatórias dessas consciências. De fato, como se viu, há uma força social que exige respeito à tradição assumida como legítima, o que obviamente tem a ver com fidelidades textuais, força que não é suficiente, contudo, para preservar inalterável a escrita ou as representações do *wanka*. Numa extrapolação, poder-se-ia empregar uma fala de Soto na versão de Llamellín, para confirmar o que acabamos de dizer. Dirigindo-se ao Inca (embora seja Felipillo o destinatário da frase), o conquistador o adverte: "no altirisis el descorsor", frase sem dúvida bastante lesada (é possível lê-la como "não altereis o discurso"), mas emblemática.¹¹⁷ Um tanto imaginativamente, pode-se desconstruí-la para ressaltar que, por um lado, "discurso" parece aludir tanto à linguagem como ao correr do tempo, ou a ambos, e neste caso, a exigência do conquistador se referiria a não alterar nem a história, nem o discurso que a diz, mas, por outro lado, a mesma frase ordena uma fidelidade que, sem o propor, vulnera: "altirisis"/"alteréis". Entretanto, no fundo, não há contradição: existe uma fidelidade à

história, que não se altera, mas tal história não está detida nem congelada, está em plena ebulição. A partir deste ponto de vista, é *verdade* que o Inca sofreu pena de garrote, que foi degolado, que foi traspassado pela espada de Pizarro, que foi fuzilado, que foi afogado, que suas entranhas foram comidas pelo condor: suas muitas mortes são históricas porque, no *wanka*, Atahualpa é também todo um povo (com suas infinitas mortes) e seus complexos mecanismos de imaginação e memória. Instalado entre a voz e a letra, o *wanka* não pode "suspender" a morte do Inca, como na dança, mas tampouco pode imaginá-la como um fato único e definitivo, conforme as crônicas: ele morre, sim, mas repetidamente, num falecimento tão prolongado que encerra o devir cinco vezes secular de um vasto povo oprimido.

Trata-se, pois, de um espaço simbólico, carregado de dramaticidade, não só pelo caráter do tema que o ocupa, essa morte que é emblema de incontáveis sofrimentos e também de muitos conteúdos vindicativos, mas, ao mesmo tempo, por essa tensão extrema entre reiteração e mudança: nó de toda a história, mas especialmente tenso na consciência e na linguagem andinas. Naturalmente, e o *wanka* é também nisso exemplar, essa tensão está inserida no conflito maior da colônia (e em suas seqüelas), conflito feito do cruzamento de identidades e alteridades (signos cambiantes segundo a perspectiva de cada um) que desde então ficam obrigadas a conviver e batalhar, atraindo-se e repudiando-se, sem trégua, no espaço andino. De fato, o *wanka* é testemunho incomparável dos avatares de um diálogo que evidencia sua impossibilidade, ao mesmo tempo que se realiza. Como logo se verá, a representação da incomunicação é, à sua maneira, enviesadamente, um ato de comunicação: mas um ato de comunicação incompreensível fora de um processo histórico que acolhe vários tempos, cada um com seu próprio ritmo, ou fora de uma radical e incisiva heterogeneidade sociocultural.

A LEITURA IMPOSSÍVEL

O discurso cronístico situa no centro dos acontecimentos de 1532 o livro sagrado do Ocidente, a Bíblia, ou seu sucedâneo, um breviário eclesiástico. Como já se disse, sobre tal discurso

acumulam-se as razões religiosas e as políticas, entre outros motivos porque o texto aparece como envolto pelas palavras do padre Valverde, que mescla umas e outras num só discurso do poder imperial. As representações andinas da morte do Inca, pelo contrário, muito freqüentemente aludem a dois textos: o religioso, como nas crônicas, e também uma "carta" do rei ou de Pizarro a Atahualpa. Este segundo texto, que certamente inclui significados religiosos, acaba recebendo mais atenção que o primeiro. Não é necessário esclarecer que se trata também de um discurso cujo significado primário é o Poder, como aliás fica evidente na versão de Balmori, que o menciona primeiramente como "carta", em seguida como "embaixada", e afinal como o que realmente é: uma "ordem".¹¹⁸

A carta parece evocar os primeiros encontros entre índios e espanhóis, anteriores ao de Cajamarca, mas é muito significativo que a oralidade daqueles se transmute — na memória expressa pelo *wanka* — em escrita. Pode-se imaginar que essa transformação corresponde à ambígua fascinação que a cultura quéchua sentiu pela letra, de imediato incorporada a uma ordem misteriosa e cheia de poder, capaz de transtornar a ordem natural do mundo. Em mais de uma versão, especialmente na de Lara, a impossibilidade de decifrar a escrita se associa à definitiva convicção de que os presságios da destruição do Império estão a ponto de cumprir-se. Desse modo, certamente tão paradoxal como dramático, a letra (ou melhor, o silêncio da letra) incorpora-se à ordem dos desígnios inescrutáveis. Assim, entre outras, na seguinte fala:

Sairi Túpac: Waylla Wisa, senhor que dorme
que *chala* branca é essa.
Dai-ma, talvez possa
saber o que ela avisa.
Não; não consigo entender
o que quer dizer.
Não pode dizer nada bom.
Em meus sonhos vi Tukuy Jall'pa
e ouvi de seus lábios que ela quer
a esses barbudos inimigos.¹¹⁹

Ou mais claramente ainda:

Khishkis: Waylla Wisa, feiticeiro,
como podemos interpretar

Isto que se nos mostra impenetrável.
Mas talvez, se nossa Mãe Lua
me iluminasse, conseguiria
compreender o que esta *chala* encerra.
Eu já sabia que deviam
vir os inimigos.
Faz já mais de quatro meses
nossa Mãe Lua, em meus sonhos,
por três vezes me disse
que a existência de nosso senhor
estava perto do seu fim,
que ia ficar logo concluída.
Não tenho por que ver já esta *chala*.
Todo o meu ser está abatido
e destroçado tenho o coração.
Já cai a aflição sobre nós,
chega-nos o dia da desventura.¹²⁰

Há outros indícios menos dramáticos dessa fascinação pela escrita. Numa ocasião, e os exemplos poderiam ser numerosos, uma mensagem evidentemente oral reveste-se com a retórica mais codificada da escrita oficial. Na versão de Balmori, Almagro afirma que deve falar com o Inca porque traz uma mensagem do rei; e diz:

Venho com esta ordem do meu ilustre rei de Espanha: não obedecendo a esta ordem, levará a cabeça ou a coroa do rei.
*Deus guarde a V.A.*¹²¹

O texto faz lembrar o reiterado recurso à escrita e leitura dos "ofícios" que Herodes envia aos sábios e os que recebe deles e dos reis, no auto cusquenho de *La adoración de los Reyes Magos*, recentemente publicado por Beyersdorff;¹²² mas indica, sobretudo, que a linguagem escrita se associa firme, rápida e consistentemente ao Poder: apesar de indecifrável como tal, ou precisamente por sê-lo, sabe-se que contém uma ameaça de destruição que será cumprida. Além disso, os códigos da escrita começam a interferir nos da oralidade, que os imita, numa espécie de metáfora do império da letra (e do que representa) sobre a voz. Refiro-me ao conflituoso cruzamento de oralidade e escrita, de que o próprio *wanka* é o melhor testemunho, conflito nunca de todo resolvido na representação, pela fortuita e circunstancial predominância de uma ou outra, mas cujo marco geral não deixa de remeter

a um texto básico, inclusive quando sofreu uma deterioração tão grave que literalmente quase não diz coisa alguma.

Por outro lado, consta do *wanka*, praticamente em todas as suas versões, um curioso sistema de articulação de duas tecnologias da comunicação: a carta vai e vem entre os dignitários da corte incaica, em mãos de um mensageiro talvez desnecessário. Na maioria das versões, supõe-se que esses dignitários formam parte da comitiva de Atahualpa e estão muito próximos um do outro, mas a carta é sempre levada por um funcionário real ou por um *chasqui*, cuja ação cênica (conforme o único testemunho de que dispomos sobre este pormenor) consiste em correr alguns poucos passos "em ziguezague, esquematizando em seus movimentos [uma] longa marcha de voltas e rodeios, e significa a chegada final por um salto".¹²³ Se dentro da ficção cênica e do referente a que parece aludir essa distância não existisse, a presença e a ação do *chasqui* fariam ver com mais nitidez a dramaticidade dos muitos fracassos daqueles que buscam decifrar o escrito, mas, de qualquer maneira, mesmo que os deslocamentos se justificassem no espaço fictício da representação, os múltiplos movimentos dos portadores do texto enfatizam a obscura necessidade de associar a nova ordem comunicativa da escrita à velha ordem dos mensageiros, quase como se a "carta" tivesse de depender, de certo modo, daqueles que a conduzem de um lugar a outro, embora afinal todo o esforço se torne inútil e o castigo seja inexorável.

De outra perspectiva, há razões para se suspeitar que os vários deslocamentos do correio do Inca têm uma manifestação degradada na tardia versão cusquenha do *Auto de los Reyes Magos*, em que um personagem "negro" se agacha para que os donos da letra escrevam em suas costas as comunicações enviadas entre eles.¹²⁴ A tecnologia da escrita situa aqueles que não a dominam como simples suportes físicos da transmissão de significados que certamente não entendem.

Muito mais interessante é o processo de "leitura" feita pelos índios da carta do rei ou de Pizarro. Certamente, parte-se do princípio de que todos os esforços para decifrá-la serão inúteis, mas nesse processo se oferece uma sistemática "hermenêutica" naturalizadora do que é o objeto cultural por excelência do Ocidente. Várias vezes o papel é considerado *chala* e a tinta, "água suja",¹²⁵ ao mesmo tempo que as grafias

são quase sempre "traduzidas" em signos próprios da natureza.
Cito alguns textos-chave:

Waylla Wisa: ...Quem sabe que dirá esta *chala*.
É possível que nunca
chegue a sabê-lo eu.
Vista por este lado
é um fervedouro de formigas.
Olho-a deste outro lado
e me parece os rastros que deixam
as patas dos pássaros
nas lodosas margens do rio.
Vista assim, parece as *tarukas*
postas cabeça abaixo
e patas para cima,
e se só assim a olhamos,
é semelhante a lhamas cabisbaixas
e cornos de *taruka*.
Quem compreender isto pudera.
Não não, é-me impossível,
meu senhor, penetrá-lo.¹²⁶

Ou também:

Rey Inca: ...Ah, que *chala* branca esta *chala*; daqui olhada se parece a rastros de uma serpente que deslizou; bem olhado! Outro tanto, se parece aos olhos de minha *ñusta* tão redondo, tão redondo, olhando por este outro lado se parece ao caminho de Huaylla Huisa tão quebrado, tão quebrado; que *chala* esta que não a posso entender, não a posso adivinhar! [...]

Primo Inca: Que *chala*, que *chala* é esta? [...] por este lado se vê como uma pata de galo aberta em três; por aqui se parece à caixinha de Huaylla Huisa redonda redonda; deste outro lado se vêem como montão de formigas negras; com que água negra está orvalhada esta *chala*, que não se pode entender, que não se pode averiguar? [...]

Apu Inca: [...] Que *chala* branca é esta? Não a posso resolver, nem de modo algum entendê-la; por aqui se vê como a cauda de uma víbora que reaparece; por aqui vista assemelha-se a passarinhos que estivessem lutando; como orvalhada com água negra parece esta *chala* branca de modo nenhum a posso entender de modo nenhum a posso remediar [...] ¹²⁷

Em relação aos Evangelhos, a reação é similar:

Nem o que me dizem estes
Vermezinhos falam?
Aqui outra coisa não vejo.¹²⁸

A versão de Pomabamba é muito mais trágica. Nela, o desconcerto ante a escrita obstrui a inteligência e os sentidos do Inca e, inclusive, acaba por emudecê-lo, numa espécie de símbolo concentrado da imposição da letra sobre a voz:

Inca: Isto nada me revela, nada me diz. Estas garatujas de passarinho, rastros de verme, não me aconselham. Minha cabeça não entende, meus olhos não vêem. Minhas orelhas não ouvem, meu paladar não saboreia, meu coração não sente, minha boca não fala.¹²⁹

Esses exercícios de "leitura", em que os signos gráficos remetem ao que poderia ser sua origem ou aos elementos naturais que parecem representar, ou simplesmente similitudes formais, têm — é evidente — uma dimensão puramente fictícia, quase inverossímil, em relação ao momento e aos fatos nos quais se incluem. Isso gera um espaço de ambigüidade. Por exemplo, ao associá-los ao desenlace da história e ao situá-los nesse angustioso ir e vir entre os dignitários da nobreza incaica, alguma leitura pode encontrar neles um signo dramático, que é o que percebo, mas Balmori, ao contrário, julga "cômica" toda a longa cena que apresenta os esforços indígenas para decifrar a carta.¹³⁰ Certamente, embora Balmori não o faça, poder-se-ia recorrer a uma longa tradição em que a desinteligência de uma mensagem gera comicidade,¹³¹ mas neste caso parece-me que o efeito cômico está ocluso por várias razões, principalmente porque o indecifrável é uma ameaça de morte (que será cumprida) e porque esse conteúdo é conhecido em "cena" e pelo público, através de palavras como as já citadas de Almagro (na versão de Oruro), que são traduzidas pelo *lengua* ao idioma quéchua.

Não é nada fácil, entretanto, filiar o produtor desses fragmentos. A esse respeito, pode-se supor a ação de uma perspectiva escritural e talvez mesmo "literária" em termos ocidentais, porque se torna complicado situar tão consistente, esforçada e imaginativa operação translaticia naqueles que enfrentam pela primeira vez a escrita, e não se deve passar

superficialmente pelo fato de que inclusive as metáforas-chave, como papel=*chala*, não deixaram rastro algum no léxico quéchua, colonial ou moderno. Neste sentido, são figuras literárias que funcionam apenas dentro dessa textualidade e em relação ao seu espaço imaginário. Se assim fosse, caberia efetivamente pensar que a reiterada representação da incompreensão indígena do escrito pode conter um sentido de burla ou desprezo, atrás do qual haveria um sujeito produtor não solidarizado (pelo menos em parte) com o povo quéchua. Para complicar mais as coisas: o sarcasmo ante a ignorância dos índios não tem de provir necessariamente de um ponto de vista hispânico. De fato, os "ladinos" foram muito agressivos com os índios não letrados (Guamán Poma diz que o índio que não aprende a ler e escrever em espanhol deve ser tido "como bárbaro animal, cavalo")¹³² e não é impossível que esse julgamento deslizesse inconscientemente pelo passado.

Naturalmente, esse jogo de hipóteses tende a provar que os textos do *wanka* escondem uma profunda e contraditória estratificação: as várias vozes que competem no texto e o tornam, em alguns momentos, muito ambíguo, instalam-se em diferentes horizontes sociais, históricos e étnicos, e colocam em primeiro lugar a espessura de um discurso feito de muitos discursos, espessura correlata à acumulação de experiências históricas que assume como condição primária, conforme já se viu, a representação da morte de Atahualpa. De qualquer maneira, no que diz respeito ao ponto concreto analisado, a palavra que zombaria da inépcia dos índios (se fosse este o caso) fica transformada pelas outras palavras que falam, ao contrário, tragicamente, da injusta destruição de uma ordem própria, boa e justa. O pranto de *coyas* e *pallas* é talvez o melhor exemplo deste outro sentido — aquele que finalmente, por assim dizer, adquire uma hegemonia semântica. Não se pode esquecer que no final — em várias versões — Pizarro é condenado.

Mas o *wanka* inclui outros episódios sobre a decifração da escrita. Neles, os índios procuram ouvir (ou sentir) o que a letra *fala*, em versões que de algum modo repetem o relato de certas crônicas. É provável que sua condição cênica, ou se preferirmos, visual, determine a necessidade dramática de pôr em ação, enfatizando-a, a estranheza da letra e sua impossibilidade de tradução para uma cultura oral. Na maior parte

dos casos, a representação da incompatibilidade entre a oralidade e a escrita limita-se à intenção do Inca de *ouvir* o livro, como já se disse, mas em algumas versões o tema adquire dimensões mais complexas. Em certas ocasiões, porque se anotam gestos que não se relacionam apenas com a vista e o ouvido, e em outras porque esses gestos são repetidos (e portanto coletivizados) por membros do séquito imperial. Anoto alguns textos. O mais simples é o de Meneses, que inclui uma breve rubrica:

Logo o Inca põe a carta junto aos ouvidos e depois a atira com muita violência,¹³³

que é ampliada pelas que se lêem nas versões de Pomabamba e de Llamellín:

Recebe o livro; depois o leva ao ouvido, à vista e à cabeça,¹³⁴
[O Inga toma o livro abre-o e *põem-no em todos os lugares.*]¹³⁵

Esta ação é verbalmente desenvolvida na versão de Chillía, numa fala do Inca:

Fala-me já porque quero
saber todos os segredos
e se à vista não me falas
falar-me ao entendimento.
É possível que não queiras,
fala-me aos ouvidos?
Até aqui não dizes nada,
talvez queiras sobre o peito?
pois isto não fala comigo
nem na frente,
nem no peito,
nem nos ouvidos,
nem na vista,
pois a mim não me serve isto?¹³⁶

Na descrição da representação em Carhuamayo, Millones anota que Valverde "entrega ao Inca um maço de papéis que Atahualpa cheira, põe ao ouvido, morde e finalmente arremessa pelos ares". Como a rubrica do texto transcrito é

mais simples (o Inca "recebe e ausculta detidamente, com a curiosidade dos acompanhantes, olham-se entre si, e ele passa o livro entre seus generais, querendo ser ajudado a decifrar"),¹³⁷ tem-se de supor que os gestos anotados correspondem ao "ator" que desempenhou o papel do Inca, na celebração estudada em 1984 por Millones. Sem dúvida, trata-se de algo como uma superatuação, talvez de certo virtuosismo cênico, que de qualquer maneira não faz mais que aprofundar uma tradição estabelecida.

Como na versão de Carhuamayo, conforme se viu, na de Manás o gesto do Inca torna-se coletivo. Nesta última, Atahualpa "põe o Livro aos olhos e peitos dos *Sinchis* e *ñustas*",¹³⁸ sem obter tampouco, é claro, resultado algum.

Não volto à discussão anterior, sobre o fato de a "leitura" indígena da escrita ser cômica ou dramática, embora também coubesse esclarecê-la aqui, porque o que interessa neste caso é evidenciar a radical incompatibilidade entre a oralidade e a escrita como marco global dos acontecimentos de Cajamarca. Para recorrer de novo a Ong: o pensamento oral é "agonista" e enfatiza a importância das ações do corpo,¹³⁹ e nessa perspectiva é impressionante o modo como os textos citados (e muitos outros) "teatralizam" o choque da letra com a oralidade. A condição "cênica" do *wanka* facilita enormemente a presença da palavra falada, não só pela óbvia necessidade de transformar tudo em voz pública, mas porque o movimento e a gesticulação das personagens permitem a representação do sentido corporal, que é inseparável da expressão oral.

Aos códigos do corpo, que no fundo é o grande significante da oralidade, haveria que acrescentar todos os outros provenientes da representação. Sabe-se que não há cenário, ou que é muito simples,¹⁴⁰ mas os utensílios e o vestuário mereceriam uma cuidadosa análise.¹⁴¹ Nas fotografias da representação em Oruro, alguns dos conquistadores estão disfarçados como tais, outros com uniformes que parecem reproduzir os dos exércitos da Independência, e outros ainda com uniformes militares modernos, o que pode ser explicado pelo peculiar sentido acumulativo da história expressa pelo *wanka*, e que já comentei, mas não há nada claro sobre outras particularidades: por exemplo, o Inca e os dignitários imperiais usam óculos escuros, de sol, e as mulheres cobrem o cadáver de Atahualpa com guarda-chuvas ou sombrinhas pretas.

Certamente, sentimo-nos imediatamente tentados a arriscar uma hipótese: óculos escuros e guarda-chuvas como que afastam ou ocultam o sol e bem podiam ter alguma relação com o silenciamento ou a derrota dos deuses indígenas (o Sol) frente aos deuses dos conquistadores, mas é claro que esta é uma aproximação puramente intuitiva.

De um modo ou de outro, na representação pública da morte do Inca podem desprender-se com vitalidade os poderes da voz (e em boa medida, da voz quéchua), enquanto que à escrita não lhe cabe senão objetivar-se no silêncio da carta ou do livro e gerar respostas (sempre desconcertadas) que também se instalam na oralidade. De certa maneira, a representação do *wanka* implica uma inversão das condições discursivas das crônicas, evidentemente inscritas na escrita (salvo nos esboços incluídos em algumas crônicas indígenas)¹⁴² e apenas evocativas do horizonte da palavra falada, mas também supõe um definido desvio em relação a sua própria base escrital: se em sua fortuita conservação evidencia-se um respeito quase religioso pela letra (embora a distorça porque, em última instância, é a desconhecida linguagem do outro), aqui a voz impõe condições e expande sua capacidade de convocatória social. Abandonando o espaço privado que é próprio da escrita, a oralidade coloca-se em seu próprio terreno — o âmbito público — e aí emite seus significados.

A esse respeito, há um caso notável: na versão de Lara, que é monolíngüe quéchua,¹⁴³ os conquistadores apenas mimam os gestos da fala, sem pronunciar uma só palavra, e todas as suas falas se escutam unicamente através da tradução do *lengua*. Seguramente, pode-se interpretar tal silêncio como resultado da opção idiomática dessa versão, que tornaria impossível, por inverossímil, que os conquistadores falassem em quéchua: entretanto, este argumento fica de certo modo invalidado pelo exemplo do "teatro quéchua colonial", em que personagens não indígenas se expressam em quéchua; com isso abre-se outra possibilidade de interpretação: o silenciamento da voz espanhola, no momento da grande confrontação intercultural, bem poderia ser algo como a vingança imaginária daqueles que não escrevem nem lêem. Ao invasor se lhe cerceia a voz, ele emudece em "cena" como contrapartida à impossibilidade indígena de ler: no imaginário do *wanka*, são eles, os índios, os que não lêem, os únicos

que falam. Uma vingança tardia, pelas características do manuscrito de Chayanta, mas eficaz.

IDENTIDADE, ALTERIDADE, HISTÓRIA

Tudo o que se disse anteriormente obriga a insistir e aprofundar nas condições e virtualidades discursivas das representações da morte do Inca e a contrapô-las às que são próprias das crônicas.¹⁴⁴ De imediato, embora se possa rastrear um amplo e fluido trânsito dos textos cronísticos, no sentido de que uns são fonte de outros, às vezes ao ponto da simples cópia, o que alguns escribas ocultam com esmero, as crônicas são discursos fechados que remetem à pessoa do autor como instância muitas vezes legitimadora do seu sentido e da sua verdade: por isso, não é incomum que o cronista incorpore sua experiência ao tecido do discurso, como mecanismo que garante a autenticidade do que diz, processo que duplica sua presença e enfatiza consistentemente sua autoridade. Em outros termos: o discurso cronístico não pode deslocar-se além do espaço configurado por seu autor, através do qual, entretanto, respeita a índole finita de toda expressão escrita, embora — certamente — no interior do texto possam ressoar várias e diversas vozes, incluindo às vezes as de informantes orais. Assim, não é casual que haja muito poucas crônicas anônimas e, que eu saiba, nenhuma em que colaborem dois ou mais autores.

Porém, tais discursos também estão enclausurados em outro sentido, talvez menos óbvio mas igualmente significativo, ou até mais: a história do que realmente sucedeu (embora já saibamos que o discurso nunca copia os eventos) é o limite do seu discurso, às vezes ampliado até a fronteira do que necessariamente aconteceu ou pôde acontecer, conforme a lição das Sagradas Escritas e suas interpretações consagradas ou pertencentes ao imaginário ocidental da época: nessa perspectiva, por exemplo, as sereias vistas por Colombo tornam-se verossímeis.¹⁴⁵ De fato, inclusive as crônicas mais evidentemente imaginativas, e mesmo tergiversadoras, acomodam-se ao espaço da "realidade" que pretendem representar, e em relação a ele (e à consciência do seu tempo) geram as normas convencionais daquilo que lhes é *dizível*;

ou se se quiser mudar de perspectiva, sua legibilidade se encontra sob o amparo (mas também sob o império) de uma certa concepção da história e do verossímil, sem dúvida na versão ocidental de sua época. No fundo, trata-se da legalidade imposta pelo gênero crônica. Não é demais acrescentar que os cronistas índios se esmeram no cumprimento desses requisitos, inclusive traduzindo suas peculiares formas culturais às aceitáveis pelos espanhóis, apesar de que o resultado final do processo pode ser — como em Guamán Poma — de magnífica originalidade.

Quanto ao mais, como produtos da escrita, as crônicas não podem escapar à espacialidade linear da linguagem gráfica e ao marco que inevitavelmente a encerra, marco tanto mais férreo quanto se materializa num objeto como o livro, que discorre encerrado (as palavras não são inocentes) entre uma capa e uma contracapa. As idéias de Michel de Certeau sobre a escrita da história, com sua associação entre a linearidade daquela e a cronologia desta, ambas impossíveis no Ocidente sem um fim e um começo precisos, não deixam dúvida acerca da natureza da memória que as crônicas podem evocar: a dos fatos definidos e irrepetíveis que sucederam uma vez e para sempre e permanecem inscritos numa grafia imodificável.¹⁴⁶

O *wanka* inscreve-se, ao contrário, em outras e muito diversas condições discursivas. Em primeiro lugar, aparece como um texto aberto à colaboração ininterrupta de muitos "autores" que o vão modificando através de um curso secular; tais modificações, ainda que parciais, acabam por reformular seu sentido global, na medida em que mudam o sistema de relações sógnicas que é, obviamente, a matriz de todo significado. Assim, naturalmente, a figura do "autor" decai ou desaparece e é substituída pela ação impessoal de sujeitos que não sentem necessidade de identificar-se, talvez porque, lúcida ou obscuramente, se reconhecem como portadores de conteúdos coletivos de consciência. Em todo caso, o texto não se apóia numa experiência individual nem se legitima nela; ao contrário — e trata-se de um processo radicalmente distinto — busca sua validação nas expectativas sociais e no reconhecimento coletivo que possa garantir sua sobrevivência como comportamento festivo-ritual-cênico de determinada comunidade. Embora tal fato seja evidente, não é demais

recordar que nenhuma das versões tem formato de livro (salvo nas edições contemporâneas) e que todas são anônimas.¹⁴⁷ Se algum nome aparece, é só o do copista.

Há algo mais: o *wanka* instala-se num âmbito em que a história ocidental tem, quando muito, a primeira, mas nunca a última palavra, e até se poderia dizer que o texto ressoa unicamente como a memória de uma ocorrência densamente recoberta por camadas imaginário-simbólicas que o evocam com extraordinária liberdade. Também nisso o gênero tem uma função primordial: o acontecimento não é narrado nem escrito, mas falado por vozes inventadas, "teatrais", que não podem repetir um suposto diálogo originário, mas gerar outro que produza efeito sobre um público vitalmente interessado. Como já se disse, a crônica interpela um leitor solitário, enquanto o *wanka* é integralmente um ato público, mas um ato público que nada tem a ver com o que sucede nos teatros, e sim com os rituais coletivos: em última instância, a representação não se coloca no plano dos "atores", mas no espaço compartilhado da comunicação com uma comunidade que se sente representada e cuja história é, precisamente, o assunto e a matéria do *wanka*. Pode-se acrescentar que essa história não revela nada novo, mas confirma o que todos sabem (a captura e a morte do Inca em Cajamarca);¹⁴⁸ mas esse episódio, como já afirmamos, tem algo como uma ubiqüidade temporal: está lá e no tempo passado, mas também aqui e no tempo presente, carregando-se sempre de novas experiências e de novos sentidos, e mesmo gestando, em alguns casos, conteúdos que falam de um futuro que corrigirá a desordem cósmica iniciada com a conquista.

Certamente, não se trata da obsoleta dicotomia entre realidade e história, por um lado, e ficção, por outro; nem tampouco de uma simples oposição genérica entre crônica e "teatro". Já se disse que o discurso histórico-cronístico tem muito de ficção, mas dever-se-ia insistir em que a ficção do "drama" tem muito de verdade: não tanto de uma verdade factual ou empírica, verificável, mas decididamente da verdade de uma consciência da história como experiência coletivamente vivida. Tampouco se trata de separar em bloco o aspecto hispânico das crônicas do andino do *wanka*, não só porque há crônicas indígenas (e mesmo as que não o são nem sempre

ficam livres do impacto de seus referentes indígenas), mas também porque as representações da morte do Inca, ainda que se articulassem com experiências "teatrais" pré-hispânicas, são absolutamente inseparáveis do hispânico. Não por casualidade tratam precisamente do choque entre ambas as sociedades e culturas. Afinal de contas, embora as crônicas de Cajamarca e as representações andinas da morte do Inca tenham como argumento central o primeiro enfrentamento entre índios e europeus, e seu tema fundamental seja a radical incompreensão que separa uns e outros, isso não impede que o grande significado a cobrir os dois discursos tenha como eixo medular a constituição de um novo processo histórico que afeta a todos. Crônicas e *wanka* são parte substancial dessa história reconstitutora da identidade dos sujeitos que a vivem, e não sua mera expressão.

Contudo, tão enganoso como propor a validade das dicotomias já mencionadas, seria procurar somar ambos os discursos, evitando suas diferenças, como se um e outro fossem paralelos mas homólogos. Não o são, de modo algum, e ao invés, têm características mutuamente beligerantes e, em mais de um sentido, incompatíveis, apesar de suas eventuais mas bastante traumáticas inter-relações. Bastaria sublinhar que a crônica é o reino da letra, a qual, em todo caso, assimila e transforma as vozes da tradição oral, enquanto as representações da morte do Inca, em sentido inverso, partem de uma escrita fortuita, mas se realizam na plena dimensão da voz. Quanto ao mais, para dar um exemplo tosco dessa beligerância, em outro nível, cabe lembrar que no texto do *wanka* é freqüente o intercâmbio de insultos entre as personagens de um e outro grupo social,¹⁴⁹ agravos em que cada um expulsa o outro do seu mundo humano. Tal agressividade, sendo mútua, por isso mesmo instaura um insólito campo comum: o da contradição. A história que principia em Cajamarca é, em seu sentido mais forte, a história de uma contradição; mas, como se sabe, a índole desta supõe a indispensável ação dos contrários que a constituem. Neste caso, ainda que pareça extraordinário, a totalidade histórica e discursiva está tecida por e com essas contradições.¹⁵⁰

Assim, para entender essa literatura não basta recorrer ao dialogismo bakhtiniano; é isso, por certo, e na versão da

polifonia mais vasta e discordante que inclui as virtualidades da voz (constantemente infiltrada no texto do *wanka*, e às vezes nas crônicas, expandindo-se vitoriosa em suas representações) e da letra (que interfere freqüentemente na entonação da palavra falada), mas tudo numa situação sociocultural capaz de mesclar de tal modo os discursos que finalmente nenhum deles é inteligível por si mesmo. Para dizê-lo grosso modo: inclusive quando se trata de uma oposição tão radical como a que defronta a oralidade com a escrita, e as discordantes razões de histórias que são mutuamente incompatíveis, a única opção do pensamento crítico consiste em assumir essa oposição como objeto de conhecimento, como contradição radical e insolúvel; de outra maneira, como aconteceu até agora, só se percebe um lado do tema, e esse lado não tem sentido por, nem em si mesmo. Durante muito tempo se falou da "literatura da Conquista" ou da "literatura da Colônia" como se fossem exclusivamente as escritas em espanhol; logo se acrescentou a "literatura dos vencidos",¹⁵¹ como um sistema à parte, mas na realidade trata-se de um objeto único, cuja identidade é estritamente relacional. Desta forma, o verdadeiro objeto é esse cruzamento de contradições. Sua matéria é a história que imbrica inextricavelmente vários, diversos e opostos tempos, consciências e discursos. Desde então nossa literatura inicia a conquista e a apropriação da letra, mas instalada nesse espaço — o da "cidade letrada",¹⁵² não deixa de sentir, nem sequer agora, como nostalgia impossível, o desejo da voz. Estou pensando em "Pedro Rojas" ("Costumava escrever com seu dedo grande no ar") de César Vallejo.¹⁵³

No fundo, nesse debate da voz e da letra, talvez não se trate de outra coisa senão da formação de um sujeito que está começando a compreender que sua identidade é também a desestabilizante identidade do outro, espelho ou sombra a que se incorpora obscura, dilacerada e conflituosamente, como opção de alheamento ou de plenitude.

(El comienzo de la heterogeneidad. RCLL, v.17, n.33, p.155-207, 1990.)

- ¹ Cf. ONG, Walter G. *Oralidade y escrita*. Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ² Cf. VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Barcelona: Labor, 1966. Apesar de relativo a casos específicos, é muito sugestivo o estudo de GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos*. El cosmos según un molinero del siglo XVI. Barcelona: Muchnik, 1981.
- ³ Refiro-me aos estudos de Parry e seus seguidores. Cf. os capítulos pertinentes do livro: KIRK, G. S. *Los poemas homéricos*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- ⁴ A esse respeito, anote-se a atraente proposta relativa à reconstrução de textos orais quéchuas, cujas "pegadas" seriam perceptíveis em certas obras escritas em espanhol. Cf. BENDEZÚ, Edmundo. *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ⁵ Estudo o tema em meu livro *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989. Nele analiso como competem, a todo momento, várias interpretações da história da literatura nacional, e de que maneira, por volta de 1920-1930, se torna hegemônica, mas não única, a que estabelece deformación de la tradición literaria. *El Comercio*, Lima, 17 set. 1989, Suplemento Dominical) demonstrou involuntariamente que, de fato, os sujeitos sociais (e seus porta-vozes) postulam a legitimidade de uma só tradição (a sua) e consideram "deformante" qualquer alternativa distinta, inclusive a que estabelece a coexistência, certamente conflituosa, de várias interpretações historiográficas diversas.
- ⁶ Para contextualizar o problema, foi-me muito útil o estudo de MIGNOLO, Walter. Cartas, crônicas y relaciones del descubrimiento y da conquista. In: MADRIGAL, Luis Inigo (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1982. T.I: Época colonial; e o livro de PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista*: mitificación y emergencia. 2.ed. Hanover: Norte, 1988. Agradeço a inestimável ajuda de Juan Zevallos em tudo o que se refere às crônicas, e os generosos conselhos de José Durand (de cuja morte não nos consolamos) e de Franklin Pease.
- ⁷ PIZARRO, Hernando. Carta de [...] a la Audiencia de Santo Domingo. In: BARRENECHEA, Raúl Porras. *Los cronistas del Perú (1523-1650)*. Lima: San Martín, [s.d.]. p.76. Foi escrita em 1533. Neste e em casos posteriores, modernizei parcialmente a ortografia.
- ⁸ PIZARRO, Pedro. *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica y consideraciones preliminares de Guillermo Lohman Villena. Notas de Pierre Duviols. Lima: Universidad Católica, 1978. p.37-38. O texto original data de 1571.
- ⁹ MENA, Cristóbal de. La conquista del Perú, llamado la Nueva Castilla. In: BARRENECHEA. *Los cronistas del Perú (1523-1650)*, p.82. A primeira edição é de 1534. Hoje há dúvida sobre a autoria desta crônica. Cf. PEASE, Franklin. La conquista española y la percepción andina del otro. *Separata de Histórico*, Lima, XIII, 2, p.174 (nota), 1989.
- ¹⁰ XEREZ, Francisco de. *Verdadera relación de la conquista de la Nueva Castilla*. In: BARRENECHEA. *Los cronistas del Perú (1523-1650)*, p.96. A primeira edição é de 1534.

¹¹ ESTETE, Miguel. *El descubrimiento y la conquista del Perú*. In: BARRENECHEA. *Los cronistas del Perú (1523-1650)*, p.108. O manuscrito foi tardiamente conhecido, em 1918. Sua autoria é também matéria de discussão; tratar-se-ia de uma crônica mais tardia do que até há pouco se supunha. Cf. o artigo de Pease citado na nota 9.

¹² PEASE, Franklin. Las crónicas y los Andes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XIV, 28, p.124-125, 2º semestre 1988. Pease discute mais extensamente o caráter histórico das crônicas em *Del Tawantinsuyo a la historia del Perú*. 2.ed. Lima: Universidad Católica, 1989.

¹³ Nos fragmentos citados apenas se insinua esta consequência, mas todos os relatos mencionados estabelecem mais ou menos explicitamente uma relação de causa-efeito entre o gesto do Inca de rechaçar o livro sagrado e a ação bélica dos espanhóis.

¹⁴ Como enfatizou Hayden White, os fatos não falam por si mesmos porque é o historiador que fala por eles, num discurso em que mescla o imaginário e o real, e no qual cria uma representação total que, em última instância, tem um caráter poético. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

¹⁵ O exame mais valioso está no livro já citado de Raúl Porras. Há uma segunda edição ampliada. Lima: Banco de Crédito, 1986. Também é muito útil o artigo já citado de Pease.

¹⁶ O "requerimiento" (base do edito de Carlos V, de 17 de novembro de 1526) é tratado com especial interesse por TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI, 1987. p.158 et seq. Mais minucioso é Silvio Zavala, em sua "Introducción" a RUBIOS, Juan López de Palacios. *De las islas del mar océano* [e] Matías de Paz. *Del dominio de los Reyes de España sobre los indios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. p.CXXIV et seq.

¹⁷ ZÁRATE, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edição revista com anotações e concordâncias por J. M. Kermenik. Lima: D. Miranda, [s.d.]. p.58-59. A primeira edição data de 1555.

¹⁸ GÓMARA, Francisco López de. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. p.171. l. I. Foi publicada pela primeira vez em 1552. A versão mais extensa das falas do diálogo encontra-se em GARCILASO de la VEGA, Inca. *Historia general del Perú*. Segunda parte de los Comentarios reales. Estudio preliminar e notas de José Durand. Lima: Universidad de San Marcos, 1962. Cf. cap. XXI-XXIV.

¹⁹ BENZONI, Jerónimo. *La historia del Mundo Nuevo*. Traduzido pela primeira vez em castelhano por Carlos Radicati di Primeglio. Lima: Universidad de San Marcos, 1967. p.8. A primeira edição em italiano publicou-se em 1565. (Grifo meu).

²⁰ Cf. BARRENECHEA. *Los cronistas del Perú (1523-1650)*, p.216, para o fragmento utilizado.

²¹ LEÓN, Pedro Cieza de. *Crónica del Perú*. Tercera parte. Edição, prólogo e notas de Francesca Cantú. Lima: Universidad Católica, 1987. p.132. A parte I foi editada em 1553; a III foi descoberta recentemente e deve ter sido escrita entre 1548 e 1553.

²² BALBOA, Miguel Cabello de. *Miscelánea antártica*. Una historia del Perú antiguo. Lima: Universidad de San Marcos, 1951. p.470. O manuscrito foi concluído em 1586.

²³ MURUA, Martín de. *Historia general del Perú y descendencia de los Incas*. Introdução e notas de Manuel Ballesteros. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1962. p.175-176. I.I. O manuscrito foi concluído em 1590.

²⁴ Eruditas e sugestivas, as referências de Sabine G. MacCormack ao "livro falante" como uma "fantasia literária" da época, com raízes no mundo clássico, não parecem funcionar neste caso. Cf. Atahualpa y el libro, em *Revista de Indias*, Madrid, XLVIII, 184, p.706, set./dez. 1988. Apesar de tardiamente conhecido, esse excelente estudo me foi muito útil para a versão final deste capítulo.

²⁵ KLAREN, Sara Castro. *Escrita, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. México: Premiá, 1989, p.165. A autora propõe outra perspectiva, a partir da importância da "escritura" pré-hispânica na América Central e da rigorosa sistematização dos discursos orais ali produzidos, e no incanato, o que a leva a afirmar que "o encontro de 1492 não encarou dois mundos marcados por insalváveis disparidades com relação à produção de textos e à consciência que disto se tinha".

²⁶ KLAREN. *Escrita, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, p.705.

²⁷ LEÓN. *Crónica del Perú*. Tercera parte, p.132.

²⁸ GÓMARA. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*, p.171.

²⁹ ZÁRATE. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, p.59. (Grifos meus).

³⁰ MURUA. *Historia general del Perú y descendencia de los Incas*, p.176, t. I. Seria possível ler a frase enfatizando a vacilação de "ojear" (que é e não é "hojejar") e sua relação com "oír". Parece haver uma associação de faculdades simples ("mirar-ojear-oír") que deixa em suspenso, mas ao mesmo tempo evoca tacitamente o ato cultural de "hojejar". Algo similar ocorre em outras versões.

³¹ Devo esta idéia ao professor Raúl Bueno, que leu e comentou a primeira versão deste capítulo.

³² MACCORMACK. *Revista de Indias*, XLVIII, 184, p.705.

³³ Ibidem. p.706.

³⁴ Basta lembrar que inclusive Garcilaso se compraz no relato destes milagres. A esse tema estão dedicados, por exemplo, os capítulos XXIV e XXV do Livro II da *Historia general del Perú*, p.264 et seq.

³⁵ "Relación por don Joan de Santa Cruz Pachacuti". In: *Tres relaciones de Antigüedades peruanas*. Edição e prólogo de Marcos Jiménez de la Espada. Buenos Aires/Asunción: Guaranía, 1950. p.278-279. O texto deve ter sido escrito por volta de 1613.

³⁶ *Ynstrucción del Inga don Diego de Castro Titu Cussi Yupangui para el muy illustre señor el Licenciado Lope García de Castro...* Edição e introdução de Luis Millones. Lima: El Virrey, 1985. p.2. O manuscrito original é de 1570.

³⁷ Um interessante estudo deste tema em CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *La apropiación del signo*. Tres cronistas indígenas del Perú. Tempe: Arizona State University, 1988. São também indispensáveis os artigos coligidos por Rolena Adorno, em *From Oral to Written Expression: Andean Chronicles of the Early Colonial Period*. Syracuse: University of Syracuse, 1982; e o estudo de LIENHARD, Martín. La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620. Apuntes para su estudio histórico-literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IX, 17, 1º semestre 1983. Um livro seu, que será lançado

proximamente, *La voz y su buella*, é de excepcional importância. Cf. também o livro de Manuel Burga, que será citado mais adiante.

³⁸ O episódio de Cajamarca tampouco merece maior atenção na chamada *Relación de los Quipucamayos*. COLLAPIÑA, Supno et al. *Relación de la descendencia, gobierno y conquista de los Incas*. Lima: Biblioteca Universitaria, 1974. Os primeiros testemunhos que formam esta relação datariam de 1542. Publicou-se pela primeira vez em 1892.

³⁹ AYALA, Felipe Guamán Poma de. *El primera nueva crónica y buen gobierno*. Edição crítica de John Murra e Rolena Adorno. México: Siglo XXI, 1980. p.367. t.II. Guamán Poma inclui também um desenho sobre este tema (p.356, t.II), no qual é evidente que Pizarro e Valverde estão em atitude de reverência, quase ajoelhados frente ao Inca. Um notável estudo sobre este desenho, relativo aos valores espaciais próprios da consciência andina, encontra-se em ADORNO, Rolena. *Cronista y príncipe*. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala. Lima: Universidad Católica, 1989, esp. p.151 et seq. MacCormack (*Revista de Indias*, XLVIII, 184, p.699-702) estuda outros desenhos e indica, em relação ao episódio total de Cajamarca, que a versão de Guamán Poma é diferente da dos cronistas espanhóis. Não o é na situação concreta da relação Valverde-Bíblia-Inca.

⁴⁰ MURÚA. *Historia general del Perú y descendencia de los Incas*, p.136. As referências dos parágrafos anteriores encontram-se a partir do capítulo XXII. MacCormack (*Revista de Indias*, XLVIII, 184, p.707-708) faz uma leitura distinta da versão garcilasiana dos acontecimentos de Cajamarca.

⁴¹ Sobre os problemas da historicidade dos *Comentarios* existe uma copiosa e importante bibliografia. Cf. DURAND, José. *El Inca Garcilaso, clásico de América*. México: Sepsetentas, 1976; e as muitas contribuições do mesmo autor para este tema. PUPO-WALKER, Enrique. *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1982. CANSECO, María Rostworowski de Díez. *Historia del Tabuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988.

⁴² GARCILASO de la VEGA. *Historia general del Perú*, Livro I, cap. XXIII, p.128.

⁴³ ESCOBAR, Alberto. Historia y lenguaje en los *Comentarios reales*, in: *Patio de letras*. Lima: Caballo de Troya, 1965. Sobre o problema geral dos conflitos lingüísticos e da tradução no período colonial, cf. RIVAROLA, José Luis. *Lengua, comunicación e historia del Perú*. Lima: Lumen, 1986; do mesmo autor, "Contactos y conflictos de lenguas en el Perú colonial". In: LECHNER, J. (Ed.). *Essays on Cultural Identity in Colonial Latin America*. Leiden: Rijksuniversiteit, 1988. HARRISON, Regina. *Sings, Songs, and Memory in the Andes*. Translating Quéchua Language and Culture. Austin: University of Texas Press, 1989, esp. "Translation and the Problematics of Cultural Categories". Garcilaso considera especificamente o tema dos problemas da tradução do diálogo entre Atahualpa e Valverde, no capítulo XXIII da *Historia general del Perú*, p.127 et seq.

⁴⁴ BETANZOS, Juan de. *Suma y narración de los Incas*. Transcrição, notas e prólogo de María del Carmen Martínez Rubio. Madrid: Atlas, 1987, p.277.

⁴⁵ Referindo-se à incomunicação entre os idiomas, Rivarola afirma que "o encontro hispano-americano foi [...] a recíproca confrontação com a comunicação impossível. O castelhano e as línguas indígenas estavam frente a frente, separados por um abismo que convertia em ruído o significante." RIVAROLA, José Luis. *Lengua, comunicación e historia del Perú*, p.10. Especificamente sobre o episódio de Cajamarca, p.18-20.

⁴⁶Embora não se refira ao tema, é interessante a carta enviada por Valverde ao imperador Carlos V (20 de março de 1539). Foi editada sob o título "La conquista del Perú". Lima: Universidad Nacional de Educación, 1969. É irônico que nessa carta Valverde sublinhe sua condição de defensor dos índios contra "a cobiça dos espanhóis daqui [que] é tão grande e desordenada" (p.32-33) e especialmente que peça mercês para os filhos de Atahualpa, que "nesta terra ficaram", p.40.

⁴⁷Garcilaso alude a este fato no capítulo XXXVIII da *Historia general del Perú*, p.168 et seq. Guamán Poma dedica a este tema um desenho cuja legenda é: "Atahualpa Inga disse a don Francisco Pizarro que lesse um escrito, disse que não sabia." (*El primera nueva crónica y buen gobierno*. Edição crítica de John Murra e Rolena Adorno. México: Siglo XXI, 1980. p.359, t.II.)

⁴⁸Ong entende por oralidade primária aquela que é própria de "uma cultura sem conhecimento algum da escrita" (*Oralidad y escrita*, p.38).

⁴⁹CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955; esp. Cap. XVI, t.I.

⁵⁰Não é demais lembrar que, coincidindo com o "descobrimento" da América, surgiu a *Gramática de la lengua castellana*, de Antonio de Nebrija (uso a ed. de Antonio Quilia. Madrid: Nacional, 1981), em cujo prólogo se lê o seguinte: "que depois que vossa alteza colocasse sob seu jugo muitos povos bárbaros e nações de peregrinas línguas e com a derrota aquelas teriam necessidade de receber as leis que o vencedor impõe ao vencido e com eles nossa língua".

⁵¹Não se deve esquecer a possibilidade de uma leitura inversa que enfatize o fracasso do livro. Seria cabível encontrar um horrendo sarcasmo histórico na terrível morte de Valverde, devorado (boca-voz) pelos índios da ilha Puná, em 1541? Cf. o prólogo de Juan José Vega à já citada carta de Valverde a Carlos V.

⁵²A esse respeito, cf. o recente estudo de PEASE, Franklin. *Inka y kuraka*. Relaciones de poder y representación histórica. College Park: University of Maryland [Working Papers], 1990.

⁵³*Ynstrucción del Ynga...*, p.4.

⁵⁴Ibidem. p.353-354, t.II. Sobre a articulação de oralidade, escrita, livro e poder nos desenhos de Guamán Poma, cf. o artigo já citado de McCormack (esp. p.701).

⁵⁵Sara Castro Klaren aponta que "a inextricável relação entre língua, escrita, conhecimento e poder não foi, em 1521 ou depois, uma idéia nova neste hemisfério". (*Escritura, transgressión y sujeto en la literatura latinoamericana*, p.163.) Assim é, sem dúvida, salvo que neste caso é preciso entender "escrita" num sentido muito amplo. Manuel Marzal recolheu em Urcos um relato mítico no qual os incas são derrotados porque "não lhes foi dado o grande poder de saber ler" enquanto os *místis* "são os filhos últimos de Deus, os *chanas* da criação e assim fazem o que lhes apraz e Deus suporta-lhes os pecados; além disso, sabem ler", citado por GALINDO, Alberto Flores. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Havana: Casa de las Américas, 1986. p.85-86. Impossível não expressar minha fraterna admiração pela sabedoria de Flores Galindo, cuja prematura morte todos lamentamos.

⁵⁶HERNÁNDEZ, Max. Prólogo a Luis Millones. *El Inca por la Coya*. Lima: Fundación Ebert, 1988. p.23.

⁵⁷ Sem dúvida, o exercício da escrita significou para o homem andino um complexo processo, estranhamente vinculado a sua auto-imagem. Não se trata apenas de uma mudança na "tecnologia" lingüística, mas de uma reformulação a fundo da própria identidade, agora implicada num processo discursivo definitivamente diverso do da oralidade, e isso sem contar com o que está implícito no fato de escrever numa segunda língua.

⁵⁸ *Ynstrucción del Inga...*, p.1. (Grifo meu).

⁵⁹ A melhor análise sobre a *Nueva crónica* é de ADORNO, Rolena. *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas, 1986; e *Cronista y príncipe*. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala.

⁶⁰ Recorda-o, em seu testemunho, Gregorio Condori. Cf. VALDERRAMA, Ricardo, ESCALANTE, Carmen. *Gregorio Condori Mamami*. Autobiografía. Cusco: Bartolomé de las Casas, 1979. p.42.

⁶¹ Ibidem. p.23. Cf. também o estudo já citado de Regina Harrison.

⁶² Michel de Certeau analisa agudamente a ambigüidade da escrita histórica como "trabalho da morte e contra a morte", mas salienta o fato de que "a escritura só fala do passado para enterrá-lo" (p.127). Nesse parágrafo emprego algo livremente as idéias expostas em *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1985.

⁶³ BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía*. Muerte y resurrección de los incas. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988. Embora exceda muito o campo de minha investigação, sua leitura me foi utilíssima. O trecho que precede é um resumo talvez demasiado abrupto de suas contribuições.

⁶⁴ Alguns informantes pessoais afirmam que, em certos povoados, a dança termina com a execução do Inca. Seriam casos excepcionais e teriam a ver com eventuais articulações da dança com as representações "teatrais" da morte de Atahualpa. Mais adiante tratarei deste tema.

⁶⁵ BURGA. *Nacimiento de una utopía*, p.49.

⁶⁶ GALINDO. *Buscando un Inca*, p.79. Neste fragmento, o autor descreve e interpreta as celebrações em Chiquián.

⁶⁷ No que parece ser outra versão da dança, recolhida em Tarma por Vienrich, as comparsas do Inca e de Pizarro unem-se no final para prestar homenagem ao primeiro (que não é Atahualpa, mas Huáscar), enquanto entoam esta canção: "Poderoso, Inca nossso, dancemos;/dancemos, senhor don Juan Pizarro./E todos juntos façamo-lo a seu redor." É a tradução de Vienrich desta canção quêchua: "Apui Incanchicta muyurcachishun/ Señor don Juan Pizarro muyurcachishun/ Lapalanchic muyurculashun." Na realidade, se não fosse pela descrição da festa e pelos comentários do autor, o texto quêchua poderia refletir, mais que uma homenagem ao Inca, um ato de conciliação em que ambos os grupos dançam em roda. VIENRICH, Adolfo. *Azucenas quechuas*. Huancayo: Casa de la Cultura de Junín, [s.d.]. A primeira edição deste importantíssimo livro data de 1905.

⁶⁸ De fato, só temos acesso aos textos que foram editados e dependemos do modo como se realizaram essas transcrições. Dou-me conta, além disso, de que eles estão separados do contexto em que realmente funcionam, o que de certa maneira os constrange artificialmente à condição de textos, quando, na realidade, são parte de um complexo ritual em que a linguagem verbal é um entre outros muitos componentes. O corpus que manejo (e para o qual contei com a generosa e indispensável ajuda de Julio Noriega, especialmente

— mas não a única — para as traduções do quéchua) é o seguinte: — *Tragedia del fin de Atabualpa*. Monografía e tradução de Jesús Lara. Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957. Transcreve um manuscrito monolíngüe quéchua datado de Chayanta, 1871, e apresenta a tradução ao espanhol. — MENESSES MORALES, Teodoro. *La muerte de Atabualpa*. Drama quechua de autor anônimo. Lima: Universidad de San Marcos, 1987. Inclui a transcrição de um manuscrito bilingüe, datado de 1932 (que seria cópia de outro muito anterior) e oferece uma versão filológica e sua tradução ao espanhol. As citações deste texto registram o número da fala de que se trata. — BALMORI, Clemente Hernando. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*. Tucumán: Universidad de Tucumán, 1955. Inclui o texto do "Drama indígena bilingüe quechua-castellano *La conquista de los españoles*", uma versão revista com tradução ao espanhol. Este texto serviu de base para a representação em Oruro, em 1942. Seria cópia de outro muito anterior. Suas citações mencionam o número da linha de que se trata. — RAVINES, Roger, IRIARTE, Mily Olguín de, BRENNER, Francisco Iriarte. *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Garcilaso de la Vega, 1985. Inclui as seguintes versões: a) *Prendimiento y degollación del Inca*. Texto bilingüe representado em Llamelin. Transcreve um manuscrito datado de 1895, que é cópia de outro, de 1860; b) *Los Ingas* transcreve um manuscrito em espanhol, encontrado em Chillín (Pataz), datado de 1890; c) *Los incaicos* transcreve um manuscrito em espanhol, encontrado em Parcoy (Pataz), datado de 1969. Aparentemente mescla várias versões anteriores; d) *Relación contemporánea de la ejecución de Atabualpa*. Transcreve uma cópia tardia bilingüe (1977), encontrada em Manás; e) *Cuaderno de relaciones para basaltos*. Tardia versão bilingüe datada de Tongos (Chancay), 1969; f) *Cuaderno de relaciones para vasaltos*. Tardia versão bilingüe datada de Checras (Chancay), sem data. Ao que parece, esse manuscrito e o anterior contém somente as falas de alguns "atores". KAPSOLI, Wilfredo. *La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba*. *Tierra Adentro*, Lima, III, 3, p.139-176, ago. 1985. Inclui o texto da *Relación de Pomabamba*, a qual também denomina *Dramatización de la captura y muerte del Inca Atabualpa*. É um texto bilingüe, com traduções ao espanhol e as falas em quéchua, sem data precisa. MILLONES, Luis. *El Inca por la Coya*. História de um drama popular en los Andes peruanos. Lima: Fundación Ebert, 1988. Inclui o texto bilingüe de *Prisión, rescate y muerte del Inca Atabualpa*, de Herminio Ricaldi (único autor conhecido), que se representa em Carhuamayo, desde os anos 20 até o presente. Foi-me impossível, até agora, localizar a versão editada por César Guardia Mayorga. Meneses indica que apareceu na revista *Inkakunaq Rimasqan*, Lima, ago. 1963.

⁶⁹ Citado por Lara, em *Tragedia del fin de Atabualpa*, p.10. A crônica de Arzanz foi escrita entre 1702 e 1735, séculos depois das festas que relata. Curiosamente, Betty Osorio de Negret considera que o cronista "assistiu" às festas que narra: La sintaxis básica del relato: ensayo comparativo de dos tradiciones dramáticas sobre la prisión y muerte de Atahualpa. *Lexis*, VIII, 1, p.115, 1984.

⁷⁰ Lara presume (Ibidem, p.58-59) que o texto que transcreve "pode ser o que primitivamente foi representado em Potosí"; sem dúvida, é um exagero, embora compartilhado por Adolfo Cáceres Romero, em: *El teatro quechua*. *Runayay*, Cochabamba, I, 1, p.21, 1º semestre 1988.

⁷¹ BURGA. *Nacimiento de una utopía*, p.378-382.

⁷² Diz: "[tragédia não é um equivalente exato de *wanka*, mas é o mais aproximado e não cabe outra forma de tradução]" (Op. cit., p.22-23). As diferenças estão indicadas na p.16.

⁷³ Alguns dos textos coligidos são contemporâneos e continuam sendo representados, do mesmo modo que outros cujos manuscritos são mais antigos. Um caso especial é o estudado por MILLONES, Luis, em *El Inca por la Coya*, e por MILLONES, Luis, HUAMANTINO, Francisco, SULCA, Edgar. *Los incas en el recuerdo poético andino. Nuevo Texto Crítico*, Stanford, I, 1, jan./jun. 1988.

⁷⁴ Assim pensam Lara (*Tragedia del fin de Atabualpa*, p.49 et seq.) e Balmori (*La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, p.52).

⁷⁵ É a idéia de Meneses, que qualifica a versão descoberta e editada por ele de "auto sacramental", para enfatizar o caráter catequístico que teria esse texto; tal classificação é só parcialmente certa, como veremos depois. De modo mais geral, Kapsoli considera que estas representações foram "parte do processo de conversão ao catolicismo, no qual o referente histórico exerceu um papel exemplificador", mas acrescenta que também funcionaram "como um elemento de afirmação (pela evocação do passado) da identidade indígena" (*La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba. Tierra Adentro*, III, 3, p.140). Mais adiante comento a versão transcrita por este autor. Osorio assinala igualmente que a morte do Inca era representada para "despertar no indígena um sentimento de temor religioso ante as forças que regem seu destino" (*La sintaxis básica del relato: ensayo comparativo de dos tradiciones dramáticas sobre la prisión y muerte de Atahualpa. Lexis*, VIII, 1, p.116).

⁷⁶ Marcel Bataillon parece insinuar esse fato em: *Por un inventario de las fiestas de moros y cristianos. Mar del Sur*, Lima, III, 8, p.1-8, nov./dez. 1949, o que é assumido por KAPSOLI. *La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba. Tierra Adentro*, III, 3, p.140. A possibilidade desta relação está quase totalmente inexplorada.

⁷⁷ BURGA. *Nacimiento de una utopía*, p.399 et seq. Pease notou que, na recente edição da crônica de Betanzos, descreve-se o cerimonial funerário de Paullu Inca como repetição do que teria sido ordenado por Inca Yupanqui (PEASE. *Inka y kuraka*, p.15). Como parte desse cerimonial é a representação de uma batalha ritual entre os Hurin e os Hanan Cusco, acredito ser possível que, de certo modo, certamente enviesado, esse enfrentamento tenha alguma relação com o que se encena no *wanka* — até certo ponto um ritual funerário. Este caráter é insinuado por Betty Osorio, em seu artigo já citado, sem recorrer a Betanzos, mas obviamente continua sendo um tema por investigar.

⁷⁸ MENESES MORALES. *La muerte de Atabualpa*, p.4.

⁷⁹ De fato, Meneses seleciona este texto (e não o que ele próprio havia descoberto), em seu *Teatro quechua colonial*. Antologia. Seleção, prólogo e tradução de Teodoro L. Meneses. Lima: Edubanco, 1983. No prólogo, investiga o teatro "eminentemente catequístico popular" e o "erudito", que reproduz, embora empregando o quéchua, elementos substanciais do teatro espanhol (p.8).

⁸⁰ Balmori faz um inventário deles, mas assinala que a versão oferecida por ele é completamente diferente, por ter raízes pré-hispânicas (*La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, p.48-55). O texto espanhol que Balmori não pôde rever é a tragédia de Christoval María Cortés, *Atahualpa*. Madrid: por don Antonio de Sancha, MDCCLXXXIV. Consultei-o em microfilme,

na Universidade de Pittsburgh, e não tem relação alguma com as representações andinas. Seu centro de interesse é o conflito entre Huáscar e Atahualpa, o que permite apresentar os espanhóis como defensores do monarca legítimo e justificar suas ações contra o tirano Atahualpa. Inclusive, ainda que tivesse sido traduzido para o quéchua, não deixou rastros de influência sobre o corpus que manejo. Devo à generosidade do erudito Guillermo Ugarte Chamorro conhecer os originais de um artigo seu, de 1957, sobre "Atahualpa en el teatro peruano y universal", em que faz um numeroso inventário das obras dramáticas espanholas e hispano-americanas centradas na morte de Atahualpa, mas nenhuma delas tem vinculação possível com as que aqui se estudam. Isso inclui a *La conquista del Perú* de "El ciego de la Merced", que foi representada em Lima, em 1748. Graças à professora Concepción Reverte, conheci esse texto na edição crítica do teatro completo de Castillo, feita pela mesma professora, e por ora só disponível (lamentavelmente) em curta tiragem microfilmada: BERNAL, Concepción Reverte. *El teatro de Fr. Francisco del Castillo* ("El Ciego de la Merced"). Barcelona: EDT Micropublicaciones, 1988. Cf. da mesma autora, *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano*. Fr. Francisco del Castillo. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1985, esp. p.179 et seq. Tampouco têm relação as obras alistadas por Juan Sixto Prieto, em "El Perú en la música escénica", em *Fénix*, Lima, 9, 1953. Graças a Ugarte Chamorro, pude consultar duas obras insólitas: a escrita em francês pelo peruano ROCCA, Nicanor della. *La mort d'Atahualpa*. Lima: Imp. La sociedad, 1871, e "Atahualpa. Drama lírico en 4 actos", de Antonio Ghislanzoni. Música de Carlos Enrique Pasta. Lima: Imp. La Patria, 1877. Pasta viveu alguns anos no Peru e foi o primeiro a incorporar música e canções mestiças e índias em obras musicais "cultas". A letra é do mesmo autor que escreveu o libreto de *Aída*. Cf. CHAMORRO, Guillermo Ugarte. *Centenario del estreno en Lima de la ópera "Atahualpa"*. Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos, 1979. (Mimeogr.) Em seu artigo de 1957, Ugarte Chamorro recorda haver assistido, em sua infância, a representações populares sobre a morte do Inca, em Arequipa.

⁸¹ Refiro-me às perguntas, respostas e pedidos, todos idênticos, feitos pelo Inca, nessa versão, a não menos de seis personagens ou grupos de personagens. A fórmula que se repete (apenas muda a segunda personagem) é: "Inca: [nome da personagem] acaso não vos alegramos muitíssimos por haveremos chegado a este muito lindo povoado nosso? / Personagem: Poderoso Inca, muitíssimo temos de alegrar-nos por haveremos chegado a este muito lindo povoado nosso, ó poderoso Inca! / Inca: Senta-te, não te movas daqui. / Personagem: sim meu grande senhor." Fragmentos também formulísticos encontram-se em outros segmentos deste manuscrito e em outras versões.

⁸² O tema é estudado por Betty Osorio, em seu artigo já citado.

⁸³ O *Teatro quechua colonial* de Meneses é a mais completa recopilación deste importante corpus.

⁸⁴ Muito visíveis nos vocativos (por exemplo, "Ah fortemente querido Huaylla Huisa adivinho" (BALMORI. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, linhas 178, 192, 203, 212 etc.) e nas intervenções das *ñustas* (403-409, para citar apenas um caso).

⁸⁵ Ibidem, linhas 253-254.

⁸⁶ BALMORI. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, linhas 365-471.

⁸⁷ Um caso evidente é a fala de Almagro ("o intrépido genovês Cristóvão Colombo descobriu a América em 1492...") que principia na linha 136. No

caso muito particular estudado por Millones também se observa a presença de fontes desse tipo (Ibidem. p.37 et seq.).

⁸⁸ Ibidem. p.53. Shaedel informa que, em 1949, em Otuzco, a obra foi representada pelo conjunto folclórico da fazenda Julcán. Até então a representação havia estado a cargo dos próprios habitantes do lugar. SHAEDEL, Richard. La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta de Otuzco. *Escena*, Lima, 4, 8, p.23, dez. 1956.

⁸⁹ É o caso de boa parte das versões recolhidas por Ravines, Olguín e Iriarte.

⁹⁰ WACHTEL, Nathan. La visión de los vencidos: La conquista española en el folklore indígena. In: OSSIO, Juan (Ed.). *Ideología mesiánica en el mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Editor, 1973. p.37-81. Analisando o surgimento da "utopia andina", Alberto Flores Galindo observa que as representações da morte do Inca variam conforme se trate "de um povoado de *mistas*, de mestiços ou de camponeses". (*Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, p.74.)

⁹¹ As variantes locais da comparsa Inca/Capitão foram estudadas por Burga. Cf. especialmente o cap. 1.

⁹² MENESES MORALES. *La muerte de Atahualpa*, p.165-167.

⁹³ Obviamente, refiro-me às idéias de BAKHTIN, M. Cf. especialmente *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Barcelona: Barral, 1974.

⁹⁴ Cito mais adiante a versão de Lara. A de Balmori é mais breve: "Rei da Espanha: Que me dizes? A ordem era não para que V. vá [sic] tirar a vida a um grande Rei, talvez mais forte que eu. Senta-te neste assento: estará V. cansado de ter ido destruir um grande Rei do Novo Mundo [...] Este enviado cometeu excessos incríveis assassinando e cortando a cabeça de um grande rei do novo mundo; o tal Pizarro deve ter a mesma morte, e se estiver morto, levai-o a queimar com toda a sua descendência." É preciso anotar que esta condenação aparece integrada num longo discurso, que é a síntese da história da conquista e na qual a figura de Pizarro não recebe nenhuma crítica (BALMORI. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, linhas 475-549).

⁹⁵ LARA. *Tragedia del fin de Atahualpa*, p.188-189. É interessante observar que no drama espanhol de Cortés, já citado, toda a cena IV, do ato V, se dedica ao problema do regicídio. Pizarro finalmente opta por consultar o rei da Espanha, justamente no momento em que, na luta entre espanhóis e índios, "...um dardo cruel, mal dirigido/ infelizmente por robusta mão,/ ao Inca transpassou o peito". V, VIII, p.121.

⁹⁶ Ibidem. p.191-195. O texto quéchua é o seguinte: "Iyau Pisarru, Pisarru/ imayna sajra auqa kanki/ Suwayman paqarisqa sunqu./ Imarayku kay Inkahpa/ umanta qhurumurqanki./ Manachu qanqa rikurqanki/ llapa llapa runakunanta/ sami chaupipi kusi patapi./ nánaj kashqayniyuja/ ñáuray alli simillanwan/ llajtanpi kamachikujta./ Manachu qanqa uyariqanki/ chay ñáuray alli siminta./ Kusi jailli jinan karqa. [...Pizarro morre]. Jina kajtinga apáyichij,/ ninapi ruphachimuychij/ llapa mit'aysanantawan/ wasintátaj thunichimuychij./ Manan kay sajra auqamanta/ imallapas qheparinanchu./ Kaymin ñúqaj kamachisqay."

⁹⁷ Não deixa de ser interessante que Garcilaso (*Historia general del Perú*, p.172, t. IV) conte que o rei recriminou duramente a Toledo por haver assassinado Túpac Amaru I, com palavras muito similares às que se lêem em algumas

versões do *wanka*, e enfatize o fato de que o vice-rei morreu pouco depois, de melancolia. Por outro lado, durante o seminário que apresentei sobre este tema, na pós-graduação em literatura hispano-americana, na Universidade de San Marcos, no primeiro semestre de 1990, o professor Macedonio Villafán observou que o episódio do *wanka* pode ter ressonâncias do teatro clássico espanhol (como *Fuenteovejuna* ou *El mejor alcalde, el Rey*). Hipótese sugestiva, sem dúvida, que confirmaria a ambigüidade do texto e a multiplicidade de sujeitos que nele falam.

⁹⁹ O tema dos metais surge, por exemplo, em Lara (*Tragedia del fin de Atabualpa*, p.147-148) e em Balmori (*La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, linhas 432-444).

¹⁰⁰ Ibidem. linhas 427-428. O texto quéchua é o seguinte: "Guñayapu guaina Capac inca, jamuy ari jatarichiy."

¹⁰¹ Ibidem. p.46-47.

¹⁰² Cf. ARGUEDAS, José María, PINEDA, Josafat Roel. Tres versiones del mito de Inkarrí. In: OSSIO, Juan (Ed.). *Ideología mesiánica en el mundo andino*.

¹⁰³ WACHTEL. La visión de los vencidos: La conquista española en el folklore indígena. In: OSSIO, Juan (Ed.). *Ideología mesiánica en el mundo andino*.

¹⁰⁴ KAPSOLI. La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba. *Tierra Adentro*, III, 3, p.174.

¹⁰⁵ Ibidem. p.144.

¹⁰⁶ Embora seja obviamente uma extrapolação, o episódio em questão remete ao capítulo I, VIII, de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, no qual a consciência dos escravos negros percebe que Mackandal se salvou da fogueira convertido em ave.

¹⁰⁷ Refiro-me à informação que me foi dada pessoalmente por Juan Zevallos. Brevemente publicará ele um estudo sobre o tema. Agradeço-lhe esta e outras muitas colaborações que me prestou ao longo desta pesquisa.

¹⁰⁸ É o caso dos textos coligidos por Ravines, Olguín e Iriarte.

¹⁰⁹ ONG. *Oralidad y escrita*. Cf. cap. III.

¹¹⁰ É especialmente sugestiva a idéia de Edmundo Bendezú sobre a possibilidade de se encontrar por baixo dos textos, tal como chegaram até nós, a "pegada" de outros discursos orais em quéchua. Cf. *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

¹¹¹ O tema é tratado rapidamente por Olguín e Iriarte em *Dramas coloniales en el Perú actual*, p.101-102.

¹¹² Ibidem. p.18.

¹¹³ Em certos casos, essa interferência parece ter um efeito cômico, sobretudo em fragmentos das traduções feitas por Felípillo. É a opinião de RIVAROLA. Contactos y conflictos de lenguas en el Perú colonial. In: LECHNER, J. (Ed.). *Essays on Cultural Identity in Colonial Latin America*, p.101.

¹¹⁴ *Dramas coloniales en el Perú actual*, p.31.

¹¹⁵ O primeiro, em "Un documento para la historia del español peruano (siglo XVI)". In: AGUIRRE, Enrique Ballón [e] PALOMINO, Rodolfo Cerrón. *Diglosia lingüo-literaria y educación en el Perú*. Homenaje a Alberto Escobar. Lima: CONCYTEC, 1989. p.131 et seq.; e o segundo, em RIVAROLA. *Lengua, comunicación e historia del Perú*, p.34-39. Não me foi possível consultar a análise deste segundo documento, que Rivarola publicou no *Anuario de Lingüística Hispánica*, I, Valladolid, 1985.

¹¹⁵ MILLONES. *El Inca por la Coya*, p.58.

¹¹⁶ Este fato é insinuado por Osorio, considerando que a figura de Atahualpa contém outras (Op. cit. p.115), e por Max Hernández, no "Prólogo" ao livro de Millones (Op. cit. p.23-28).

¹¹⁷ Op. cit. p.22.

¹¹⁸ Op. cit. linhas 25, 52, 165.

¹¹⁹ *Tragedia del fin de Atawallpa*. Monografia e tradução de Jesús Lara, p.103-105. O texto em quéchua é o seguinte: "Waylla Wisa, pññuj apu./ ima yñraj chhajllataj chay./ apámuy, icha watuyman/ imatachus willasqanta./ Manan, manan yachanichu/ imatachus willayta munan./ Manan allintaqa willanmanchu/ Túkuy Jallp'a muspachawan./ Chayauqaauñ'akunajta' munasqanta pay rimawan."

¹²⁰ Ibidem. p.107-109. O texto em quéchua diz: "Waylla Wisa, layqa runa./ imainatataj watusunchij/ kay wátuy mana atinata./ Ichachus Killa Mamánchij/ sut'ichaykuwahtin atiyman/ watuyta kay chhallachata./ Ñuqaqa yacharqaniñamin/ auqakúnaj jamunantaqa./ M'uspayniypi Killa Mamánchij/ tawa wañuynin ñaupajninpi/ kinsa kutipiñan willawarqa/ apunchijpa kausaynin/ tukukapunantaqa./ p'uchukasqa kanantaqa./ Manan qhawaykuymanñachu./ Ukhuy kajpas p'akisqaña, súnquy kajpas lajjlasqaña, llaki patapiñan kánchij, chhiki p'unchauñan chayamuwanchij."

¹²¹ Op. cit. linhas 165-167.

¹²² BEYERSDORFF, Margot. *La adoración de los Reyes Magos*. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1988.

¹²³ BALMORI. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, p.43.

¹²⁴ Op. cit. p.58.

¹²⁵ Estas denominações aparecem em Lara e Balmori. Lara afirma que o uso de *chala* = papel explica-se porque "entre os elementos que lhe são conhecidos [ao Inca] apenas um tem semelhança com o papel, e é a *chala*" (Op. cit. p.52). Quanto ao vocabulário, Balmori atribui a "chchalla" o significado de "folha de milho, coisa leve" (Op. cit. p.109). Meneses observa o sentido figurado da expressão no vocabulário do seu *Teatro quechua colonial*, p.588.

¹²⁶ *Tragedia del fin de Atawallpa*. Monografia e tradução de Jesús Lara, p.101. O texto em quéchua é: "Imaninchus ari kaypiqa./ mana sina jáyk'aj pachapas/ ñuqa yachayta atisajchu./ Kay chirunmanta qhawasqa/ wátwaj sisiman rijch'akun./ Kay waj chirunmanta qhawasqa/ chay mayu pata ch'aranpi/ phichukúnaj chakinpa/ unanchasqan kkillan./ Kayniymanta qhawarisqa/ rijch'akun ura umáyuh./ pata chakiyuk tarukakunaman./ Jinallatan qhawahtinchijri/ ura umayuh llamakuna hina./ tarukakúnaj wáñan kikin./ Pin kayta unánchaj kaska. Mana mana atiymanchu/ unanchayta, apullay." Neste caso, a tradução ao espanhol registra a palavra "chala", que não está no texto, suponho que porque, nas primeiras menções à carta, emprega-se esta denominação na versão quéchua: "ima yñraj chhalachan kay" (p.98).

¹²⁷ BALMORI. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, linhas 170-222. O texto quéchua é o seguinte: "Rey Inca: Ay ima yuraj challachataj cay cay challata, caymanta caguarini amaritumiypaj rascapaspacaman rijchacunjina collocollolla, cay chicamanta caguarini llustachayniypaj ñahuisniman rijchakun jina muyumuyulla, cay uj ladomanta cahuarillanitaj Huaylla Huisa ñanninman rijchacun jina quehuaquihuilla; ima challachachus cay, challacha mana huatuy atina, ni unanchay atina [...] Primo Inca: Ay ima

challacha cay challacha [...] caymana caguarisca galloj chaquinman rijchacun jina quinsa palicarisca, chicamanta caguarini Huaylla Huisaj cajitanman rijchacun jina muyumuyulla, cay ujladamanta caguarisca yana siquimiras juñascajman rijchacun, ima yana yacuguan chaschuquipascachus cay challacha mana guatuy atina ni unanchay atina. [...] Ima yura] challachan cay challacha mana guatuy atina ni imaynamanta unanchay atina; cay ladomanta caguarisca catarej chupan jina lincurisca, cay ujladamanta caguarisca jurucutas manacuscajman rijchacun, ima yana yacuguan chaschuquipacachari, cay challachaca mana guatuy atina ni imayna unanchay atina."

¹²⁸ *Dramas coloniales en el Perú actual*, p.49. O texto é de Los Ingas.

¹²⁹ KAPSOLI. La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba. *Tierra Adentro*, III, 3, p.170. O texto em quéchua é o seguinte: "Cay manami huillamanchu, manam imatapish nimanchu, manam huillamchu, kay pishcucuna cachitacushca, cucuruna lloctacushca, manam huillamanchu, humallay mushianchu, ñahuillay ricanchu, rinrillay huillanchu, shimillay, yachanchu, shonquillay mushyanchu, shimilay rimanchu."

¹³⁰ Op. cit. p.45-46.

¹³¹ Na tradição espanhola, pelo menos desde *El libro de buen amor*.

¹³² Op. cit. p.796, t.II.

¹³³ Op. cit. entre as falas 106-107. No texto quéchua prévio, Felipillo usa a palavra "karta" e a associa ao engano. Na tradição espanhola de Meneses, é óbvio que Felipillo está jogando com duas acepções, comunicação e jogo de cartas, como se procurasse prevenir o Inca: "...a carta para o jogo e o engano da aposta", o que Atahualpa, evidentemente, não pode perceber. O texto quéchua diz: "qapiy kayqa missa carta, missa yukataq".

¹³⁴ Op. cit. p.170.

¹³⁵ Op. cit. p.31. (Grifo meu).

¹³⁶ Op. cit. p.49. É uma fala muito similar à registrada na versão de Pomabamba, citada mais acima. Cf. nota 106.

¹³⁷ Op. cit. p.59, 87.

¹³⁸ Op. cit. p.110.

¹³⁹ Op. cit. p.49 et seq.

¹⁴⁰ Osorio analisa a distribuição dos espaços cênicos (Op. cit. p.128).

¹⁴¹ Há descrições em Balmori (*La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, p.43-44) e mais detalhadas em Olguín e Iriarte (*Dramas coloniales en el Perú actual*, p.76-78). Coincidem, em boa medida, com as fotografias que a seguir menciono.

¹⁴² Sobre este ponto é notável o estudo de LÓPEZ-BARALT, Mercedes. La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico e lingüístico en los dibujos de la *Nueva crónica* de Guamán Poma. In: Revista *Iberoamericana*, Pittsburgh, XLVIII, 48, jul./dez. 1982. Também são excelentes os estudos de Rolena Adorno, incluídos em seu *Cronista y príncipe*, já citado.

¹⁴³ Lara advertiu a quase total ausência de interferências espanholas, a ponto de que "para a Bíblia buscou-se um modo próprio de expressá-la: *Quíspiy Simí* (Palavra de salvação)" (Op. cit. p.32). Mais que remeter à "autenticidade" desta versão (todas são autênticas, à sua maneira), o dado parece evocar a atuação de um *quechuista* hiperculto, se se prefere, um casticista, que bem poderia corresponder ao grupo senhorial andino. É bom lembrar que a data do manuscrito, provavelmente cópia e transformação de um anterior, é 1871.

- ¹⁴⁴ Neste caso, prescindo do significado das danças, especificamente da comparsa do Inca/Capitão, pois sua análise é breve e incompleta.
- ¹⁴⁵ A esse respeito, cf. o belo livro de DURAND, José. *Ocaso de sirenas y esplendor de manatíes*. 2.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ¹⁴⁶ Op. cit. Especialmente I, 3; II, 3 e V.
- ¹⁴⁷ Exceto a estudada por Millones, conforme se viu oportunamente. Ainda aí, o autor, Ricaldi, sente-se portador de sentidos coletivos.
- ¹⁴⁸ Osorio o associa por isso à tragédia grega e assinala que é como um "ofício litúrgico cujos resultados são conhecidos de antemão" (Op. cit. p.116).
- ¹⁴⁹ Na versão de Meneses, por exemplo, Valverde é visto pelos índios como "sapo" e como "filho do demônio" (cf. fala 192). Inversamente, em quase todas as versões, os índios são denominados pelos espanhóis como "bárbaros", "brutos" e "infelizes".
- ¹⁵⁰ Pode-se consultar meu estudo "La literatura peruana: totalidad contradictoria", originalmente publicado na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IX, 18, jul./dez. 1983, que agora aparece como Apêndice ao livro citado na nota 2.
- ¹⁵¹ Refiro-me, obviamente, à denominação empregada por PORTILLA, Miguel León. *Vistón de los vencidos*. Havana: Casa de las Américas, 1969. A primeira edição é de 1959. Cf. também, do mesmo autor, *El reverso de la conquista*. México: Joaquín Mortiz, 1980. A primeira edição é de 1964.
- ¹⁵² Remeto-me, é claro, ao conceito cunhado por Angel Rama, em *La ciudad letrada*. Hanover: Norte, 1984.
- ¹⁵³ *España, aparta de mí este cáliz*. Ed. de Julio Vélaz. Madrid: Cátedra, 1988. p.261-263.

HETEROGENEIDADE E CONTRADIÇÃO NA LITERATURA ANDINA TRÊS INCIDENTES NA CONTENDA ENTRE ORALIDADE E ESCRITA

Em outras ocasiões empreguei as categorias de "heterogeneidade" e de "totalidade contraditória" para procurar informar sobre a literatura plural de nações como a peruana, que internamente são várias e heteróclitas.¹ Menciono-as, sem insistir nelas, porque o que se segue foi escrito dentro desse marco conceptual e porque tenciono agora indagar como funcionam em três momentos da história e em relação ao conflito entre oralidade e escrita. O que ofereço é uma visão rápida, preliminar e bastante sucinta.

I

Gostaria de partir de uma data precisa: a tarde de 16 de novembro de 1532, em Cajamarca, quando frei Vicente Valverde oferece salvação cristã e amizade imperial a Atahualpa e lhe requer que, sem demora, renegue seus deuses e aceite ser vassalo do imperador dom Carlos — tudo isso através de um *lengua* de espanhol precaríssimo e (ainda pior) falante do *chinchaysuyo* e não do quéchua cusquenho. Com matizes a mais ou a menos, os cronistas que estiveram em Cajamarca contam que o Inca pediu provas do que *ouvia* e Valverde respondeu que a verdade estava *escrita*. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a Bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou

ouvi-la e — ante seu silêncio — atirou-a ao chão. Este foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado.²

É evidente que neste episódio acumulam-se significados muito intensos e diversos. De imediato, ninguém deixa de perceber que ali começa uma história violenta, feita de dilaceramentos e opressões, que ainda não terminou; tampouco se conclui o diálogo, fingido nessa ocasião e em muitas outras, mas enriquecedor mais tarde e em diversas circunstâncias, entre sociedades e culturas que então, pela primeira vez, estiveram frente a frente.

Interessam-me agora, entretanto, aspectos mais exatos. Em primeiro plano, aparece com toda a evidência a incomunicação surgida do bilingüismo, mal remediada por um intérprete quase inverossímil, mas num nível mais profundo, produz-se a cisão entre a oralidade, representada pela voz suprema do Inca, e a escrita — não outra senão a do seu paradigma mais elevado, a Bíblia. Certamente, reata-se então o velho vínculo entre o poder, a autoridade e a letra, e a escrita ingressa nos Andes mais como objeto sagrado, que exige reverência e acatamento, do que como instrumento de comunicação. De qualquer maneira, o fim do império principia com o poderoso enigma da escrita.

Pois bem: como se *produz* a memória dessa “cena primordial”³ da consciência andina? Por certo, e acabo de confirmá-lo ao recorrer algo precipitadamente às crônicas, com o discurso do vencedor, com sua letra. E é letra que impõe condições: em primeiro lugar, é óbvio, as que são próprias da inevitável linearidade da escrita, mas além disso (ou melhor, ao mesmo tempo), as que surgem do caráter histórico das crônicas, que é duplo, conforme sucede em toda história, porque inclui — como horizonte do possível — a história do sujeito que a diz. Por outro lado, embora até etimologicamente as crônicas se refiram ao tempo, trata-se de um tempo congelado no discurso, com um princípio e um término marcados pela ordem linear e finita da letra: pode-se ler um relato cronístico de muitas maneiras, nele encontrando cada vez novos e mesmo contraditórios sentidos, como prova o sutil torneio hermenêutico que se produz em torno dos *Comentarios* ou da *Nueva crónica*, mas não é possível acrescentar-lhe novas narrações. Seu ponto final é o final do seu tempo.

A escritura das crônicas afirma, pois, que o Inca foi executado em Cajamarca. Ocorre que, às margens desse discurso, ou fora dele, acumulam-se outras versões: no volumoso calendário festivo-ritual de numerosos povos andinos, representam-se todos os anos os acontecimentos de Cajamarca, incluindo em alguns casos a comparsa do Inca/Capitão, que é essencialmente uma dança, e em outros, a "encenação" desse tema — que pode conter ou não elementos da primeira forma. Na comparsa, quase sempre o Inca é capturado pelo Capitão (embora eventualmente — e isso é importantíssimo — possa suceder o contrário), mas nunca é morto, e em alguns povoados, ao enfrentamento e à prisão segue-se uma cena conciliatória. Sem dúvida, na memória que anima a comparsa, a história de Cajamarca não é a das crônicas, mas tampouco é uma história enclausurada: na música, nas canções, nos movimentos da dança, como que se suspende a morte, exorcizada, e no ritual da longa festa coletiva que recorda a tragédia de Cajamarca, o final é ainda imprevisível. Talvez tudo se reduza a um fato ao mesmo tempo simples e complexo: cantar, dançar a história não é o mesmo que escrevê-la.

Não disponho do material nem dos instrumentos para ler a dança como discurso, mas posso, em vez disso, adiantar algo a respeito das formas que um tanto abusivamente costumam considerar-se "teatrais". Trata-se, em todos os casos, de manuscritos tardios (os mais antigos datam da segunda metade do século XIX) que derivariam de outro ou outros do século XVII.⁴ Interessa-me enfatizar um ponto: apesar de não haver representação da morte do Inca sem texto (em quéchua, em quéchua e espanhol ou só em espanhol), é claro que se trata de uma escritura em que sobrevivem solidamente formas orais, não apenas nas canções incluídas, mas também — e principalmente — no estilo formulístico de amplos fragmentos, como se a letra estivesse ainda situada nesse lapso em que admite a ordem da oralidade. Quanto ao mais, como são representações, sua palavra só adquire plenitude no espaço aberto e público onde a voz desprende todo o seu poder.

Assim, voz e letra, confrontando-se de novo, em outro cenário: agora, no espaço de um discurso que parece ter sido ocupado, em diversos tempos ou inclusive simultaneamente, por sujeitos coletivos profundamente contraditórios. Cada texto oferece o que poderia ser sua arqueologia, acumulando

internamente estratos formais e de significações de vária procedência, e adensando-se verticalmente numa agressiva competição dos sujeitos pela hegemonia — nunca definitiva — sobre esse discurso. Num extremo, a palavra da evangelização imperial esforçando-se por fazer da morte do Inca exemplo para os infiéis e insubordinados; no outro, a palavra indígena, resistindo, reivindicando seu desejo de uma história diferente, vingando-se à sua maneira. No manuscrito de Lara, os conquistadores não falam, apenas gesticulam, como expulsos do texto pela onipresença da voz quéchua; nesse mesmo escrito e no de Balmori, a última palavra não é a de Atahualpa vencido nem o pranto das *ñustas*, é a de "Ispanha" (o rei da Espanha), que castiga Pizarro por assassinar um virtuoso governante; no de Kapsoli — os exemplos poderiam multiplicar-se — um símbolo obscuro encerra a representação: a personagem que mima o vôo do condor se lança sobre as entranhas do Inca morto.

Outra história, por conseguinte: não a das crônicas nem a das danças; talvez uma, por assim dizer, intermediária, misturada, que evoca a morte do Inca mas altera seu sentido e a situa numa dimensão aberta do tempo. Em nenhum desses textos Atahualpa é condenado, como na "realidade", à pena do garrote: traspassado pela espada de Pizarro, degolado pelo verdugo (como em Guamán Poma e na iconografia andina mais antiga), afogado, "afusilado", segundo uma versão moderna, o Inca prossegue morrendo nessa memória que não o deixa morrer. É como se a representação de sua morte estivesse acumulando outras mortes, as muitas do seu povo, numa grande história ritualizada como paradigma.

Suspeito que as relações entre história, memória, sujeito e discurso são inextricáveis. Nas crônicas, em que um sujeito individual, situado num espaço privado, imbrica tempo e relato num curso/discurso linear e finito, a morte do herói (ou do vilão) não pode deixar de ser um acontecimento único e definitivo; ao invés, nas representações que combinam letra e voz e em que sujeitos sociais beligerantes competem num espaço público, a morte do Inca aparece, sim, mas inscrita num tempo ambíguo e mais como signo que como acontecimento, um signo que assimila as experiências coletivas e seculares, nas quais Atahualpa — como o diz Vallejo — "continuou morrendo". Não é supérfluo assinalar que a longa morte do

Inca é, ao mesmo tempo, nas representações, memória e voz de uma longa resistência.⁵

II

Nos *Comentarios reales*, intercalado no assombroso "discurso de la abundancia", em que louva a descomunal feracidade dos frutos europeus em terra americana, Garcilaso narra um "cuento gracioso": encomenda-se a dois índios que levem a Lima as primícias de uma esplêndida colheita de melões e o capataz os adverte de que não devem comer nenhum, "porque lo ha de decir" a carta que também levam consigo. No caminho, os índios desobedecem, mas cuidam de pôr a carta atrás de uma parede, para que, não os vendo comer, não possa dizer coisa alguma. Ao entregar a carga e a carta, são descobertos. Diz o encomendeiro: "Por que mentis vós, que esta carta diz que vos deram dez e que comestes dois?", e aos índios só lhes resta confirmar que "com muita razão chamavam aos espanhóis deuses [...], pois entendem tão grandes segredos."⁶

Intensamente significativo em vários níveis, o "cuento" volta a colocar num primeiro plano de interesse a confrontação entre oralidade e escrita e sua desigual inserção e uso na dinâmica do poder social; e ainda que seu tom seja cômico, ou antes, irônico, não deixa de ter ressonâncias trágicas: repete a história da derrota e submissão dos índios e sua extrema debilidade frente à escrita da autoridade. Não me detenho nele agora, nem em outros relatos coloniais de igual ou similar tema, porque desejo saltar para 1875, data em que Ricardo Palma publica a terceira série de suas *Tradiciones peruanas* e apresenta uma, "Carta canta", que sem dúvida provém diretamente do relato de Garcilaso.⁷ Muito semelhantes em suas linhas argumentais, o de Palma tem, entretanto, uma motivação lingüística própria: em sua versão, quando os índios são descobertos pelo que "diz" a carta, exclamam desgostosos e vencidos: "Carta canta!", frase repetida pelo encomendeiro e depois, contada muitas vezes a anedota, difundida como refrão no espanhol geral. Para essa frase — diz Palma — "vou reclamar junto à Real Academia da Língua as honras de peruanismo".

Na contenda entre voz e letra, a tradição de Palma tem uma posição chave. Toda ela está debruçada sobre o registro de formas orais (antes de fixar a origem de "carta canta", refere-se a "rezam cartas", "papelzinho fala" e a outros refrões de distinta natureza), sem dúvida com a intenção de apreciar justamente a graça, pertinência e incisividade da língua popular, mas ao mesmo tempo propõe — e tudo indica que não intencionalmente — uma definida hierarquia lingüística. De imediato, os carregadores que, nas seqüências anteriores da tradição, falaram em "dialeto indígena", deslizam para o espanhol, a fim de cunhar como refrão sua "carta canta", e esta *performance* no espanhol oral é rapidamente capturada pela letra, primeiro a da própria tradição, e mais tarde a do arquivo oficial da escrita, nada menos que o Dicionário da Academia. Parecem ser etapas de um justo processo de reivindicação dos americanismos, tema tão caro a Palma, mas uma leitura inversa denuncia, ao contrário, um gesto de acatamento à instância metropolitana que autoriza (ou não) o que se fala na América. Ambivalência sintomática: a reivindicação da linguagem própria é ao mesmo tempo o reconhecimento da autoridade alheia, que tanto pode consagrá-la como reprimi-la, e se festeja a criatividade oral no mesmo momento em que é congelada. No Dicionário nada fica da surpresa e derrota dos índios, talvez porque então a "carta" já tivesse vencido social e etnicamente o cantar da voz.

Seria exagerado considerar a operação lingüística de Palma como signo de uma opção colonialista, mas não seria demasiado entendê-la dentro da voluntariosa e englobadora estratégia destinada a modernizar e uniformizar a vida social hispano-americana de finais do século XIX — que é parte decisiva do processo de formação e consolidação dos novos estados nacionais.⁸ Sumariamente, quando Palma, de modo quase insensível, desloca o quéchua e o converte em espanhol, está produzindo um espaço homogêneo, sem fissuras, precisamente onde se rompe com maior perigo a continuidade nacional; e quando transforma a fala popular em escrita autorizada, está modernizando — e internacionalizando — um obstinado resíduo arcaico. A política do idioma em Palma (e em seus imediatos predecessores, os "costumbristas" de cunho liberal) é sugestivamente ambivalente: ao recolher usos populares e reciclá-los em seu próprio estilo, quase

sempre à maneira de citações, ordenam-nos, alinhando-os e domesticando-os, retirando-lhes o excesso que os tornava imanejáveis, e por esse caminho pretendem atingir, para sua própria linguagem, um estatuto nacional, como representação abrangedora da escrita artística e da fala plebéia.

Enganavam-se, por certo, porque esse excesso desestabilizador é sempre proliferante e não cessa de desautorizar seu uso convencionalizado pela língua literária, mas desde esse momento — acreditando haver-se apropriado da voz e mesmo salvado o melhor do dizer popular — a literatura instala-se sem receios numa escrita que se julga plena e representativa, quase como metáfora de um Estado que se identifica ideologicamente, contra qualquer evidência, com a totalidade do corpo social da nação. De certo modo, é um momento feliz: a linguagem da arte está em paz com a fala da rua, a escrita com a oralidade, e tudo numa ordem voluntariamente conciliadora, homogeneizante, que, na organizada superfície da página escrita, encontra — crê encontrar — uma figuração social alentadora.

III

A vanguarda volta a colocar sombras e dúvidas. Inquieta-me um caso concreto: o de Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz*, nova e decisiva instância problematizadora da linguagem. Certamente desde cedo, e com evidência em *Trilce*, Vallejo havia defrontado as tensões extremas da língua poética e experimentado o soterrado, insistente e incontrolável reclamo da palavra falada: "Quero escrever, porém me sai espuma", diz ele em uma de suas poéticas,⁹ mas é em *España* que tal apelo se torna mais direto. Imagino que tem muito a ver com isso o caráter da matéria histórica que enfrenta, radicalmente popular, e a sua decisão de construir uma épica de igual índole.¹⁰ De ambas as instâncias (e do "analfabeto a quem escrevo"),¹¹ surge avassalador o desejo da voz. Não é casual, pois, que o título remeta à grande exclamação bíblica, que vários poemas sejam denominados com termos como "dobre", "hino", "responso", e que em todos os textos se acumulem signos que expressam o caráter "agonista"¹² da oralidade ou que se refiram tão insistentemente a ela que em muitos casos a

escrita se enuncia a si mesma na ficção do poema, como palavra falada.

Assim sendo, "Pedro Rojas" é um texto exemplar.¹³ Talvez poucos saibam que tem uma rara e estremecedora origem: transcreve exatamente, em sua primeira versão manuscrita, a mensagem garatujada por um militante da República, pouco antes de ser fuzilado.¹⁴ Mais tarde, na versão definitiva, o poeta prescinde da cópia literal, mas conserva alusões muito concretas às circunstâncias desse fato, e a primeira linha da mensagem passa a ser um verso que o poema reitera duas vezes, respeitando, inclusive, sua ortografia: "Abisa a todos os companheiros logo", cujo desvio contamina o estribilho ("Vibam os companheiros!") e gera uma das figuras centrais do poema: "Vibam com este b de abutre nas entranhas." Essa grafia assinala um roteiro: partindo de sua aparição na mensagem do militante, transfere-se ao texto, primeiro como transcrição da linguagem do personagem Pedro Rojas, através do emprego de aspas, e em seguida ao do sujeito da enunciação global do poema. O uso dessa peculiar ortografia produz um espaço lingüístico comum e socializa o ponto de enunciação do texto. Seu sinal mais óbvio reside no desvio referente aos níveis mais simples da língua *standard* e no viés popular implícito nessa transgressão. Minuciosamente oposto ao projeto de Palma, que leva ao dicionário a fala popular, o de Vallejo supõe a subversão da legislação idiomática e a reconciliação com as dissidências populares.

Não fica aí o projeto vallejian. Efetivamente, embora se trate com a maior clareza de uma operação escritural, no poema insiste-se em inscrevê-la no horizonte da oralidade. Lemos:

Costumava escrever com seu dedo grande no ar.
Papel de vento [...] / Pena de carne,
Vibam os companheiros / à cabeceira de seu ar escrito!
E voltou a escrever com o dedo no ar: / "Vibam os
Companheiros!" Pedro Rojas.

Parece-me bastante sugestiva a intencional instabilidade do caráter dessa linguagem, a cavaleiro entre a escrita e a oralidade: linguagem que se escreve, é certo, mas "no ar", sobre um "papel de vento", e cujo instrumento — como na voz — é a matéria do corpo (o "dedo" convertido em "pena de

carne”), conforme os versos citados. Por trás dessa ambigüidade reaparece uma velha aporia da literatura hispano-americana: a de uma escrita que não se resigna a despojar-se da voz e a exilar-se do que seria seu espaço natural — e como tal, auto-legitimado, pleno e perfeito. Assim, caberia pensar que “escrever no ar” é a resposta utópica nascida do desejo impossível de superar essa dura e inquietante aporia: algo como uma ponte imaginária que permitiria reconverter a letra em voz (e sua privacidade individual, fechada, em ressonância pública) e acabar — vigorosa utopia, insisto — com a cega dialética que subjaz na mútua e mesmo beligerante exclusão da oralidade e da escrita.

Com a mesma têmpera utópica desprende-se o significado da vida e da morte. Como o Inca das representações andinas, Pedro Rojas morre de várias mortes: “pai e homem, / marido e homem, / ferroviário e homem, / pai e mais homem, / Pedro Rojas e suas duas mortes”; e como aquele, produz, com seu final sangrento, um horizonte vital mais amplo, se se prefere, messiânico, em que a morte pode ser vencida.

Pedro Rojas, assim, depois de morto
se levantou, beijou seu catafalco ensangüentado,
chorou pela Espanha
e voltou a escrever com o dedo no ar:
“Vibam os companheiros!” Pedro Rojas.
Seu cadáver estava cheio de mundo,

Que sutil vínculo liga essas duas grandes utopias? Não tenho nenhuma resposta específica. Apenas intuo que a vitória sobre a morte, seu deslocamento do tempo em que sucede e sua reinstalação em outro, aberto e talvez de algum modo reversível, tem a ver com uma consciência ritual da história e com a linguagem que lhe seria própria: a do som encantatório da voz humana. Talvez, para poder produzir o significado que desarticula a oposição morte/vida, seja obscuramente necessário haver exorcizado, ao menos na ficção do poema, o outro contraste, entre oralidade e escrita — que seria, à sua maneira, um combate similar. Nessa contenda, por razões ainda mais obscuras, a palavra falada parece convocar as forças da vida, como se seu espaço ainda resistisse ao rompimento linear da escritura e à história também linear que subjaz na

firmeza de tal traço. Paradoxalmente, é a fugacidade da voz (que só existe no momento de sua enunciação) que abre um outro tempo, em certo sentido interminável, no qual nada é completamente passado. O tempo da utopia.

IV

Como pode o pensamento crítico-histórico enfrentar uma literatura que desdobra com tamanha evidência suas radicais contradições, sua tenaz e englobadora heterogeneidade?

Por certo, não fingindo unidade e coerência onde o que existe é claramente contraste e ruptura, mas tampouco negando a nação em favor de um desmembrado pluralismo étnico; ao contrário, sob o aval dessa constatação do múltiplo, construindo um objeto que só tem sentido em sua contradição: em outras palavras, uma literatura que somente se reconhece em sua radical e insolúvel heterogeneidade, como construção de vários sujeitos social e etnicamente dissímiles e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e inclusive incompatíveis, de linguagens várias e díspares em sua mesma base material, e tudo no interior de uma história densa, em cuja espessura acumulam-se e desordenam-se vários tempos e muitas memórias.

(Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina. *Nuevo Texto Crítico*, v.5, n.9-10, p.103-111, 1992.)

NOTAS

¹ Em meu livro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982, reúno vários estudos (o primeiro, de 1978) sobre esses temas. Cf. também "La literatura peruana: totalidad contradictoria" (1982), que aparece como apêndice a *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

² A melhor recopilação é a de BARRENECHEA, Raúl Porras. *Los cronistas del Perú (1523-1650)*. Lima: San Martín, [s.d.].

³ HERNÁNDEZ, Max. El Inca Garcilaso: el oficio de escribir. *Plural*, México, XIX, 217, out. 1989.

⁴ Basicamente, trata-se dos seguintes textos: *Tragedia del fin de Atawallpa*. Monografía e tradução de Jesús Lara. Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957; MENESES-MORALES, Teodoro. *La muerte de Atabualpa*. Drama quechua de autor anónimo. Lima: Universidad de San Marcos, 1987; BALMORI, Clemente Hernando. *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*. Tucumán: Universidad de Tucumán, 1955. Inclui o texto do "Drama indígena bilingüe quechua-castellano *La conquista de los españoles*"; RAVINES, Rogger, IRIARTE, Mily Olguín de, BRENNER, Francisco Iriarte. *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Garcilaso de la Vega, 1985. Inclui as seguintes versões: "a) Prendimiento y degollación del Inca — b) Los Ingas — c) Los incaicos — d) Relación contemporánea de la ejecución de Atahualpa — e) Cuaderno de relaciones para basallos — f) Cuaderno de relaciones para vasallos"; KAPSOLI, Wilfredo. *La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba*. *Tierra Adentro*, Lima, III, 3, p.139-176, ago. 1985. Inclui o texto da *Relación de Pomabamba*; MILLONES, Luis. *El Inca por la Coya*. Historia de un drama popular en los Andes peruanos. Lima: Fundación Ebert, 1988. Inclui o texto *Prisión, rescate y muerte de Atabualpa*.

⁵ WACHTEL, Nathan. La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena. In: OSSIO, Juan (Ed.). *Ideología mesiánica en el mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.

⁶ GARCILASO de la VEGA. *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Fondo de Cultura Popular, [s.d.]. Lib. IX, Cap. XXIX, p.159 et seq. Cf. ORTEGA, Julio. Para una teoría del texto latinoamericano: Colón, Garcilaso y el discurso de la abundancia. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XVI, 28, 2º semestre 1988; e o já citado artigo de Max Hernández e os estudos de PUPO-WALKER, Enrique. In: *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid: Gredos, 1982; e especialmente em *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso*. Madrid: Porrúa-Turanzas, 1982.

⁷ PALMA, Ricardo. Carta canta. In: *Tradiciones peruanas*. Madrid: Calpe, 1923. p.25-28. t.2. Cf. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. Elaboración de fuentes de "Carta canta" y "Papelito jabla lengua". *Kentucky Romance Quarterly*, XXIV, 4, 1977.

⁸ Cf. RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁹ Primeiro verso de "Intensidad y altura", de *Poemas humanos*, que Julio Ortega examinou como poética. A mais recente formulação deste estudo está em *Crítica de la identidad*. La pregunta por el Perú en su literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Todas as citações de Vallejo foram extraídas da edição de VÉLEZ, Julio. *Poemas en prosa*. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz. Madrid: Cátedra, 1988.

¹⁰ Foi-me de enorme utilidade o excelente estudo de BUXÓ, José Pascual. Vallejo: el estatuto oral de la epopeya. *Hispania*, Los Angeles, 72, 1, mar. 1989. Segundo o autor, em todo esse conjunto de poemas, Vallejo procura "substituir ao máximo possível as complexas estruturas da comunicação escrita pelos enunciados incompletos, mas fortemente expressivos da língua oral" (p.69). A frase "direta e imediata" toma-a Buxó do próprio Vallejo e a emprega com propriedade para analisar o funcionamento de *España* como poema épico oral.

¹¹ "Himno a los voluntarios de la República", p.253.

¹² Este aspecto é desenvolvido por ONG, Walter. *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, esp. cap. III.

¹³ É o poema III de *España, aparta de mí este cáliz*, p.261-263.

¹⁴ A esse respeito, cf. VÉLEZ, Julio, MERINO, Antonio. *España en César Vallejo*. Madrid: Fundamentos, 1984. p.128-137. t.I.

UMA HETEROGENEIDADE NÃO DIALÉTICA SUJEITO E DISCURSO MIGRANTES NO PERU MODERNO

Sem dúvida, a migração do campo à cidade é o fato de mais incisiva e abrangente transcendência na história moderna da área andina. Países que há poucas décadas eram compactamente camponeses, hoje têm uma população urbana majoritária e em constante crescimento. No caso do Peru, basta lembrar que em cinquenta anos a população citadina subiu de 35,4% para 69,9%,¹ transformando-se, pois, drasticamente, o próprio caráter da nação. Naturalmente, o crescimento das cidades tem várias razões e múltiplas correlações² — mas nenhuma tão decisiva e impactante como a migração rural.

Da profundidade das transformações urbanas existe o testemunho — entre outros muitos — do narrador autobiográfico de *La tía Julia y el escribidor*. É um fragmento que relata seu assombro ao comprovar quanto mudou Lima durante os dez anos em que esteve ausente:

Ao sair da Biblioteca Nacional ao redor do meio-dia, descia a pé pela avenida Abancay, que começava a se converter num enorme mercado de vendedores ambulantes. Em suas veredas, uma apertada multidão de homens e mulheres, muitos deles com ponchos e saias serranas, vendia, sobre mantas estendidas no chão, sobre jornais ou em quiosques improvisados com caixas, latas e toldos, todas as bugigangas imagináveis, desde alfinetes e grampos até vestidos e ternos, e, por certo, toda espécie de comidas preparadas no local, em pequenos braseiros. Era um dos lugares de Lima que mais havia mudado, essa

avenida Abancay, agora abarrotada e andina, onde não era raro, entre o fortíssimo odor de fritura e condimentos, ouvir-se falar quéchua.³

Embora bastante óbvio, não é demais sublinhar o significativo contraponto que se estabelece entre o santuário do saber oficial, a Biblioteca, que com seu conhecimento erudito acumulado deveria ordenar e hierarquizar a urbe que a rodeia — estou pensando em termos da “cidade letrada”, certamente⁴ — e a indomável desordem plebéia das ruas, que é vista explícita e reiteradamente como andina. A contundência dessa intromissão desestabiliza o narrador-protagonista, que, naturalmente, como intelectual, respeita o valor simbólico da Biblioteca, e o situa numa posição de alienação marginal: ele não reconhece *sua* cidade e nela — dirá pouco depois — sente-se agora “como um turista”.⁵ A identidade da cidade variou de forma substancial, e a relação de pertença do personagem entra em crise, a ponto de convertê-lo em visitante precário de uma cidade que foi sua e está deixando de o ser.⁶

Certamente, o texto de Vargas Llosa sugere outras leituras possíveis, a maior parte das quais deixaria claras algumas oposições explícitas: biblioteca/mercado, por exemplo, mas também outras implícitas: o austero silêncio das salas de leitura e a ordem escrupulosa de índices e catálogos frente ao ruído e ao caos da rua-mercado. Mais incisivamente ainda: a Biblioteca é o espaço da escrita e sua vizinhança popular-migrante, o da voz, fato que adquire uma dimensão adicional, se se torna claro — e mesmo óbvio — que lá prima o espanhol e aqui “não era raro [...] ouvir-se falar quéchua”. Deste modo, a cultura letrada aparece agressivamente rodeada pela cultura oral, a ponto de que também a Biblioteca poderia assumir, nesse contexto, a condição que se auto-atribui o personagem narrador: um ente estranho, um tanto extravagante, diante e dentro de uma realidade que o excede e — literalmente — o descentraliza.

Permitam-me que deixe a Biblioteca apenas como ponto de referência e procure compreender o que ocorre nesse espaço “abarrotado e andino”. De imediato, é evidente que a massa invasora da avenida Abancay é formada quase integralmente de migrantes serranos, migrantes que não parecem ter perdido níveis básicos de identidade: língua, vestuário, comida, mas que,

ao mesmo tempo — seguramente —, não podem deixar de atuar de acordo com os vigorosos e inéditos condicionamentos que a cidade acumula sobre eles. Interessa-me, pois, o sujeito migrante.

Tenho para mim que, a partir de tal sujeito, e de seus discursos e modos de representação, poder-se-ia produzir uma categoria que permitisse ler vastos e importantes segmentos da literatura latino-americana — entendida no mais amplo dos seus sentidos — especialmente os que se definem por sua radical heterogeneidade. Como se sabe, são várias as categorias que têm sido usadas para informar sobre esse enredado corpus. Sem ânimo de substituí-las, embora algumas, como a de mestiçagem, pareçam haver esgotado quase toda a sua capacidade iluminadora, desejo explorar a pertinência e a efetividade dessa outra categoria, a da migração e seus derivados, que quase não tem sido empregada em relação a esta problemática.⁷ Suspeito que os conteúdos de multiplicidade, instabilidade e deslocamento que traz implícitos, e sua indispensável referência a uma dispersa variedade de espaços socioculturais que tanto se espalham quanto se articulam através da própria migração, fazem-na especialmente adequada ao estudo da intensa heterogeneidade de boa parte da literatura latino-americana. Certamente, a magnitude do fenômeno migratório do campo à urbe — o que agora me interessa — também parece avalizar, a partir de um nível, se se prefere, empírico, sua aptidão hermenêutica.⁸

É importante salientar que desde tempos remotos e até hoje existe algo como uma retórica da migração, enfatizando sentimentos de dilaceramento e nostalgia e compreendendo normalmente o ponto de chegada — a cidade — como um espaço hostil, embora de certo modo fascinante ou simplesmente necessário, e ao mesmo tempo situando na origem camponesa uma positividade quase sem fissuras, com frequência vinculada a uma natureza que é sinal de plenitude e signo de identidades primordiais. Sintomaticamente, essa perspectiva cruza de lado a lado a espessura dos vários discursos que constituem a literatura peruana e se pode encontrar em canções quéchuas, em formas mestiçadas como o *yaraví*, em cantos “criollos” da costa e em textos definitivamente inscritos no cânone da literatura culta. Não é o momento de acumular citações, mas não seria inútil lembrar que no cancionário quéchua há numerosas expressões de desenraizamento que

quase sempre tem a ver com a migração para a cidade;⁹ que desde há muito e mesmo hoje em dia, várias gerações recordam os versos do seguinte *yaraví*:

Já me vou a uma terra longínqua,
a um lugar onde ninguém me espera,
onde ninguém saiba se eu morro,
onde ninguém por mim chorará;¹⁰

que "Idilio muerto" de Vallejo se constrói sobre a oposição entre a plenitude do ontem rural — o da "andina e doce Rita" — e a imperfeição do presente urbano ("Bisancio"), no qual sofre e se aliena o poeta;¹¹ ou que, por último, "Warma Kuyay" termina com um texto relativo ao momento em que

me arrancaram de minha querência, para trazer-me a este bulfício, onde gentes a quem não quero, a quem não compreendo [...] Enquanto eu aqui vivo amargurado e pálido, como um animal das planícies frias, levado à praia do mar, sobre os areais candentes e estranhos.¹²

Seria tentador datar essa têmpera nostálgica de um tempo em que a migração era mais uma aventura individual do que uma vasta decisão coletiva. Em termos gerais, seria uma interpretação parcialmente adequada; entretanto, como esse tom persiste duplamente, como repetição emotiva de textos anteriores e como criação de outros novos de natureza similar,¹³ prefiro entendê-lo como uma variante relativizada, por ser posicional, capaz de ingressar sem maiores dificuldades numa complexa ordem discursiva que assume a saudade como perspectiva possível de um sentido que também pode ser — e é — triunfalista.¹⁴

De fato, problematizando a consistência do tópico elegíaco, Golte e Adams comprovam com solução — a partir das ciências sociais — que, apesar de todas as penúrias imagináveis, é possível extrair da experiência dos migrantes uma "história de proveitos, de ordem e concerto, de povoadores que constroem suas vivendas e suas vidas"; ou se se quiser, para sermos mais enfáticos, uma "versão dos vencedores".¹⁵ Esta perspectiva tem numerosas plasmações textuais,¹⁶ mas talvez nenhuma possua a força triunfal que anima a obra maior de José María Arguedas. Cito a tradução espanhola de um fragmento de seu hino "A nuestro Padre Creador Túpac Amaru":

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblos de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio como la nieve de los dioses montañas [...].¹⁷

A utopia arguediana (simbolizada na “ciudad feliz”) não se cumpriu, certamente, mas a grande onda migrante conseguiu metas fundamentais e transformou radicalmente a ordem de uma cidade que nunca mais repetirá — salvo em paródias não intencionais — sua postiza heráldica vice-real. Assim, é importante evitar a perspectiva que faz do migrante um subalterno irremediável, sempre frustrado, repellido e humilhado, imerso num mundo hostil que não compreende nem o compreende, e do seu discurso, apenas um longo lamento de desenraizado; mas, igualmente, é importante não cair em estereótipos puramente celebrativos; também há migrantes instalados no nicho da pobreza absoluta, onde opera a nostalgia sem remédio, a conversão do passado em utópico paraíso perdido ou o desejo de um retorno talvez impossível, embora se deva advertir — e isso é decisivo — que inclusive o êxito menos discutível não inibe necessariamente os tons do pesar. Em outras palavras: triunfo e nostalgia não são termos contraditórios no discurso do migrante.

Por outro lado, é inexato imaginar que a migração opera como força imbatível e todo-poderosa, reconstruindo a partir de suas raízes a identidade do migrante camponês e convertendo-o, por exemplo, em protagonista da “longa marcha” — supostamente, quase sempre vitoriosa — na direção da propriedade privada e do capitalismo,¹⁸ entre outras muitas razões porque o migrante tende a repetir na cidade modos de produção e de relações sociais — como a reciprocidade, a operação econômica da família ampliada ou o simples apadrinhamento — que dificilmente se incorporam às normas do capitalismo moderno. Os antropólogos anteriormente mencionados constataam que a experiência de origem, prévia à viagem à cidade, condiciona fortemente o modo de inserção urbana do migrante e dota sua aventura pessoal de uma coerência coletiva.¹⁹ Isso permite suspeitar que o migrante

tanto está exposto a fenômenos sincréticos, em relação às forças que surgem do seu novo espaço de experiência, como pode fixar limites relativamente claros entre os dois ou mais momentos do seu itinerário. Ao que parece, a consciência do migrante está mais atenta à fixação de suas experiências distintas e contrárias que à formulação de uma síntese globalizadora.

Certamente, não busco fixar limites, estabelecendo pólos entre a nostalgia e o triunfo, ou entre a construção de novas identidades ou a reafirmação das antigas, e menos ainda seqüencializar os extremos de uma história mais ou menos linear; exatamente ao contrário, pretendo construir um espaço onde qualquer sentido pode sobrepor-se e refundir-se precisamente no extremo que aparentemente se lhe opõe, assim como — e talvez sobretudo — estratificar como instâncias separadas as diversas vivências que formam seu fluido itinerário através de diversos tempos e espaços. Neste caso, repito minha estratégia de ler não tanto a linearidade de um discurso quanto sua espessura — na suposição, algumas vezes referida,²⁰ de que a história corre mas também se adensa no tempo. Afinal, não há melhor discurso sobre a identidade do que aquele que se enraíza na incessante (e inevitável) transformação.

Minha hipótese primária tem a ver com a suposição de que o discurso migrante é radicalmente descentrado, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma *não* dialética. Acolhe não menos de duas experiências de vida que a migração, opostamente ao que se supõe no uso da categoria de mestiçagem, e em algum sentido no do conceito de transculturação, não tenciona sintetizar num espaço de resolução harmônica; imagino, ao contrário, que o lá e o aqui, que são também o ontem e o hoje, reforçam sua aptidão enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes e até — se se prefere, exagerando as coisas — esquizofrênicas. Contra certas tendências que querem ver na migração a celebração quase apoteótica da desterritorialização,²¹ considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou multiplamente situado.

Não é demais acrescentar que no maior estudo psicanalítico sobre a extrema pobreza nos arrabaldes de Lima, em

cujas demografias primam substancialmente os migrantes, as declarações e reflexões dos terapeutas — lidos numa perspectiva leiga — quase não registram relações comparativas entre o ontem e o hoje do migrante, ou só o fazem de maneira incidental e pouco significativa, talvez porque, nas circunstâncias em que se realizou a investigação (durante a crise dos anos 80), os povoadores migrantes estavam obsediados pelas urgências da difícil sobrevivência cotidiana. Embora se refira a outro tema, a seguinte frase poderia sintetizar parcialmente o que acabamos de dizer:

Pareceria que a senhora se sente “em terra de ninguém”, nem em cima, nem embaixo, *que por sua vez são imaginados por ela como totalmente desconectados entre si*.²² (Grifo meu)

Certamente, as experiências nunca são tão agudas, mas insisto em que tudo indica que o migrante não está especialmente disposto a sintetizar as diferentes instâncias do seu itinerário, embora, é claro, lhe seja impossível mantê-las encasuladas e sem comunicação entre si.

Apesar de escapar ao marco espacial e temporal destas reflexões, não encontro melhor exemplo do discurso migrante — por sua capacidade de problematização — que um fragmento do capítulo inicial de *Los ríos profundos* — com o qual trabalhei anteriormente, em outro argumento.²³ Refere-se ao momento em que Ernesto chega a Cusco e defronta-se pela primeira vez com os velhos muros incaicos. Vendo-os, extasiado, diz:

Lembrei-me, então, das canções quéchuas que repetem uma frase patética constante: “*yawar mayu*”, rio de sangue; “*yawar unu*”, água sangrenta; “*puk'tik'yawar k'ocha*”, lago de sangue que ferve; “*yawar wek'e*”, lágrimas de sangue. Acaso não se poderia dizer “*yawar rumi*”, pedra de sangue, ou “*puk'tik'yawar rumi*”, pedra de sangue fervente? [...] — ¡*Puk'tik'yawar rumi!* — exclamei frente ao muro, em voz alta.²⁴

É claro que o migrante adolescente que opera como narrador-personagem do romance concentra mas não sintetiza em seu discurso duas experiências, uma passada e outra presente. De fato, atualiza dois idiomas, quéchua e espanhol; duas tecnologias comunicativas, a oral e a escrita; dois gêneros artísticos, a

canção e o romance; e de algum modo, mas a relação poderia continuar, exercita dois sistemas culturais diversos. A ordem deste extenso dualismo parece ser uma espécie de metonímia que extrai de uma primeira (água-sangue) o modelo que permite a segunda (água-pedra) — o qual seguramente implica um deslocamento bem mais complexo, em cuja dinâmica provavelmente se exercem certas dimensões do pensamento mítico. Nessa perspectiva, o texto se desdobra continuamente, e em sua resolução plasma-se uma figura ambígua — a da “pedra de sangue fervente” — que não supõe necessariamente uma síntese, embora (é óbvio) esta fosse também uma leitura factível. Em todo caso, o que me interessa ressaltar é a atuação de um sujeito a manejar uma pluralidade de códigos, os quais, apesar de ingressar num só rumo discursivo, não só não se confundem mas preservam em boa medida sua própria autonomia. O narrador-personagem fala, sem dúvida, a partir de dois espaços.

Mas se o texto de Arguedas atualiza num só enunciado posições muito diversas, existem outros onde a fragmentação do sujeito adquire características bem mais dramáticas. Refiro-me aos textos recolhidos por Zapata e Biondi, em especial o que aparece nos lábios do “cômico ambulante”.²⁵ Os autores mencionados, além de transcrever os discursos dos “oradores populares”, que agora ocupam os principais espaços públicos de Lima, analisam com notável sagacidade as estratégias discursivas desses novos produtores de significados amplamente socializados e concluem propondo — evidentemente, com uma riqueza conceptual que meu resumo inevitavelmente tergiversa — que a cidade foi reocupada pela oralidade.²⁶

Não me é possível informar sobre o discurso íntegro do “cômico ambulante”, mesmo porque sua palavra desliza entre vários temas e se interrompe em diálogos com o público, tudo isso numa linguagem grossa que usa sem retoques, repetidamente, significados e imagens coprolálicos, mas interessa-me salientar o que poderia denominar-se as intensas flutuações de sua identidade discursiva. Efetivamente, refere-se primeiro a uma filiação englobante, como pertencente ao povo, em seguida se define mais especificamente como “nós os ‘criollos’”, em contraposição “aos provincianos” (identificando-se, pois, como natural de Lima) ou a “a gente da serra”, que agressivamente qualifica de “estes merdas”,²⁷ para —

poucos minutos depois, após elogiar os fundadores do império incaico e Túpac Amaru — definir-se ele próprio como provinciano e serrano: “Se tu és provinciano, nunca renegues tua terra. Eu vivo orgulhoso como serrano que sou, serrano com muita honra, serranaço.”²⁸

Como explicar essas oscilações na identidade do emissor? Certamente não há como esquecer que se trata muito mais de uma performance que de um texto, e essa condição desafoga notoriamente os requisitos da coerência própria da escrita, em especial os da literatura canonizada; tampouco se pode passar superficialmente pelo fato de que o orador de rua necessita criar espaços intersubjetivos, ou de propriedade compartilhada, com um público que pagará ou não pelo seu rendimento profissional — tema obsessivo do cômico. Creio, entretanto, que há muito mais: ele dramatiza em e com sua linguagem a condição migrante e fala com espontaneidade a partir de vários lugares, que são os espaços de suas diferentes experiências, atribuindo cada segmento do discurso a um *locus* diverso, com tudo o que isso significa, incluindo a transformação da identidade do sujeito; tal *locus* lhe confere um sentido de pertença e legitimidade e lhe permite atuar como emissor fragmentado de um discurso disperso. O notável do fato é que a abrupta descentralização do discurso não parece produzir nenhuma tensão no emissor (e tampouco nos receptores) e seu ato de fala desliza, sem contratempos, numa curiosa espontaneidade, inclusive quando alguma das figurações do sujeito emite juízos negativos sobre outro sujeito que, em seguida, vai assumir a função enunciativa. Quase se poderia pensar, apesar do fato de que se trata de uma única pessoa, na atuação de vários falantes — o que naturalmente convidaria a um longo gracejo bakhtiniano.²⁹

Biondi e Zapata consideram com razão que o discurso do cômico se articula mediante o uso intensivo da metonímia e, a esse respeito, acumulam exemplos contundentes,³⁰ supondo — o que é discutível — que a construção metonímica é própria da oralidade. Não repetirei o meticuloso exame desses autores, mas seria oportuno refletir sobre se a dinâmica da metonímia, cujas ondas se expandem sob a lassidão da norma da contigüidade, tanto associativa como opositora, não favorece estes tipos de discursos descentralizados, que se esparramam num

espaço quase ilimitado e que — pelo menos, de certo modo — repete o fortuito itinerário do migrante.³¹ Efetivamente, ao contrário da metáfora, que se fecha na similaridade dos seus componentes, além disso pouco numerosos, a metonímia carece de centro e pode ampliar-se com notável liberdade. Naturalmente, seria necessário aprofundar o tema, mas não deixa de ser atraente relacionar as variadas figurações e discursos do sujeito migrante, e suas diversas estratégias representativas, com este ir e vir da metonímia: talvez à deriva do curso metonímico o migrante encontre lugares desiguais, a partir dos quais sabe que pode falar, porque são os lugares de suas experiências. Seriam as vozes múltiplas das muitas memórias que se negam ao esquecimento.

(*Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes*.
Revista Iberoamericana, v.62, n.176-177, p.837-844, 1996.)

NOTAS

¹ CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN (CONAPO). *Perú: hechos y cifras*, 1988. Lima: Dirección General de Estudios en Población, 1989, 5.

² QUIJANO, Aníbal. *Dependencia, urbanización y cambio social en América Latina*. Lima: Mosca Azul, 1977; *Dominação y cultura*. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul, 1980.

³ VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977. p.432.

⁴ RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Norte, 1984.

⁵ VARGAS LLOSA, op. cit. p.433.

⁶ Na realidade, o texto evidencia a instabilidade de categorias como centro/periferia ou marginalidade, ao confundi-las ou, de certa maneira, esvaziá-las de sentido: o centro simbolizado pela Biblioteca mantém de algum modo sua posição, mas numa dinâmica em que, sem dúvida, perdeu poder, da mesma forma que o intelectual se marginaliza frente a uma realidade que parece ser muito mais poderosa do que aquilo que ele representa.

⁷ LAUER, Mirko. *El sitio de la literatura peruana*. Escritores y política en el Perú del siglo XX. Lima: Mosca Azul, 1989. Lauer é talvez o único autor que tratou do tema, mas considera sintomática a escassez de textos sobre a migração, o que não parece ser exato, embora logo precise que se refere ao próprio momento da migração, não às etapas anteriores ou posteriores.

⁸ Naturalmente, nem toda literatura heterogênea responde a fenômenos migratórios. Assim, trata-se é de esboçar um modelo que permita ver com mais clareza a índole desta literatura.

⁹ MONTTOYA, Rodrigo, Edwin e Luis. *La sangre de los cerros/Urqukunapa yawarnin*. Lima: Mosca Azul/Universidad de San Marcos, CEPES, 1987. p.423-470.

¹⁰ CARPIO MUÑOZ, Juan Guillermo. *El yaraví arequipeño*. Un estudio histórico-social y un cancionero. Arequipa: La Colmena, 1986. p.183. Carpio atribui o texto a Mariano Lino Urquieta e o considera um dos *yaravíes* populares mais tardios.

¹¹ VALLEJO, César. [1918]. *Obra poética completa*. Lima: Moncloa, 1968. p.102.

¹² ARGUEDAS, José María. [1915]. *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Moncloa, 1977. p.94.

¹³ FLORIÁN [1944], 1985; NELSON, Julio. *Caminos de la montaña*. Lima: La Escena Contemporánea, 1982; ESPINO, Gonzalo. *Casa hacienda*. Lima: Lluvia, 1990. Neste e em casos similares os textos citados devem ser considerados como exemplos e certamente nem todos os poemas que contêm se relacionam com a migração.

¹⁴ Em todo caso, seria importante periodizar o fluxo migratório. Ao que parece, seus diversos momentos geram preferências por certos tons, embora não invalidem os outros. Sem o propor explicitamente, há esboços de periodização em Matos, Rodríguez, Golte e Adams, Méndez.

¹⁵ GOLTE, Jürgen, ADAMS, Norma. *Los caballos de Troya de los invasores*. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima. Lima: IEP, 1987. p.17-18.

¹⁶ BUENO, Leoncio. *La guerra de los Runas*. Lima: Túngar, 1980; JARA, Cromwell. *Patíbulo para un caballo*. Lima: Mosca Azul, 1989. O romance de Jara mereceria uma análise mais detida.

¹⁷ ARGUEDAS, José María. [1962]. *Temblar/ Katatay*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972. p.23-24.

¹⁸ DE SOTO, Hernando. *El otro sendero*. La revolución informal. Lima: Barranco, 1986.

¹⁹ GOLTE, ADAMS. *Los caballos de Troya de los invasores*, p.18, *passim*.

²⁰ CORNEJO. 1994, p.18, *passim*.

²¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990. Obviamente, García Canclini matiza este tema com sutileza.

²² RODRÍGUEZ RABANAL, César. *Cicatrices de la pobreza*. Un estudio psico-analítico. Caracas: Nueva Sociedad, 1989. p.61.

²³ CORNEJO. 1994, p.213-219.

²⁴ ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1958. p.18.

²⁵ Um texto muito similar, apesar de transcrito mediante outra técnica, encontra-se em *Habla la ciudad* (veja bibliografia). Neste caso, anota-se que o cômico realiza sua atuação vestido de mulher. O dado poderia ser acrescentado às oscilações da identidade do sujeito.

²⁶ BIONDI, Juan, ZAPATA, Eduardo. *Representación oral en las calles de Lima*. Lima: Universidad de Lima, 1994. p.9-34.

²⁷ Ibidem. p.444.

²⁸ Ibidem. p.448.

²⁹ Refiro-me sobretudo, é claro, ao conceito de dialogismo e similares. Creio que não teria sentido confirmar agora a pertinência das idéias de Bakhtin, e suspeito que o caso analisado pode exceder seus marcos teóricos.

³⁰ BIONDI, ZAPATA. *Representación oral en las calles de Lima*, p.336-441.

³¹ Embora não as empregue neste caso, continuam sendo indispensáveis as contribuições de Jakobson. Não deixam de ter interesse, embora sejam demasiado casuísticas, as de Le Guern.

LIVROS

- *Los universos narrativos de José María Arguedas*. 2.ed. Lima: Horizonte, 1997.

Inclui: "Diamantes y pedernales".

- *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Horizonte, 1994.

- *Clorinda Matto de Turner*. Novelista. Lima: Lluvia Ed. 1992.

Inclui: "Clorinda Matto de Turner: para una imagen de la novela peruana del siglo XIX".

Publicado em: *Escritura*, Caracas, 11, 3, 1977.

"*Aves sin nido*: indios, notables y forasteros".

Publicado em: *La novela peruana*. Lima: Horizonte, 1989.

"*Aves sin nido* como alegoría nacional".

Será publicado como prólogo na edição da Biblioteca Ayacucho, no prelo.

"Lo social y lo religioso en *Indole* de Clorinda Matto de Turner".

Publicado em: *Letras*, Lima, 86-87, 1979.

"Sobre *Herencia*".

Foi publicado como Prólogo a Clorinda Matto de Turner: *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

- *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CBP, 1989.

- *La novela peruana*. Lima: Horizonte, 1989.

Segunda edição de *La novela peruana*: siete estudios. Inclui todos os estudos reunidos nesse livro.

E mais:

"El mundo es ancho y ajeno y la obra de Ciro Alegría: elementos para una interpretación".

Publicado como "Prólogo" a *El mundo es ancho y ajeno* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).

"La obra de José María Arguedas: elementos para una interpretación".

Publicado em: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 13, 1970.

Outra edição: Juan Larco (Comp.). Recopilación de textos sobre José María, neoindigenismo y las novelas de Manuel Scorza.

Publicado em: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, I, 127, abr./jun. 1984.

"La guerra del fin del mundo: sentido; (y sinsentido) de la historia".

Publicado em: *Hispanamérica*, Maryland, II, 31, 1982.

"La historia como apocalipsis (sobre *Historia de Mayta* de Vargas Llosa)".

Publicado em: *QueHacer*, Lima, 33, 1985.

Outra edição: *La nueva gaceta*, La Habana, s/n, 1985.

"Hipótesis sobre la narrativa peruana última".

Publicado em: *Cuadernos de Marcha*, México, 1, 4, 1979.

Outras edições: *Hueso Húmero*, Lima, 3, dic. 1979; e *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982).

Inclui:

"Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana".

Publicado em: *Acta Litteraria*. Budapest, 17, 12, 1975.

Outra edição: *Ideologies & Literature*. Minnesota, 1, 3, may/june 1977.

"Problemas de la crítica, hoy".

Publicado em: *Texto Crítico*, Veracruz, III, 6, ene./abr. 1977.

"El problema nacional en la literatura peruana".

Publicado em: *QueHacer*, Lima, 4, abr. 1980.

"Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: Diseño Preliminar".

Publicado em: *Casa de las Américas*, La Habana, XXI, 128, mayo/jun. 1981.

"Sobre la literatura de la Emancipación en el Perú".

Publicado em: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLVII, 114-115, ene./jun. 1981.

"El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural".

Publicado em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IV, 7-8, 1978.

- Traduções:

"Le letterature eterogenee. Riflessioni sul loro doppio statuto socio-culturale", em Pier Luigi Croveto (Comp.): *Storia di una inígnita*. Genova: Thilgher, 1981; e "Indigenist and Heterogeneous Literatures: Their Dual Socio-cultural Status", em *Latin American Perspectives*, Newbury Park, 16, 2, Spring 1989.

"La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia".
Publicado em: *L'indigenisme Andin: Approches, tendances et perspectives*. Grenoble: AFERPA, 1980.

Outra edição: *Lexis*, Lima, IV, I, 1980.

"José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana".

Publicado em: *Acta Litteraria*, Budapest, 17, 1-2, 1975.

"Hipótesis sobre la narrativa peruana última".

Publicado em: *Cuadernos de Marcha*, México, 1, 4, 1979.

Outra edição: *Hueso Húmero*, Lima, 3, dic. 1979.

- *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.

"Historia de la literatura del Perú republicano".

Em: *Historia del Perú*. Lima: Mejía Baca, 1980. t.VIII.

- *La novela peruana: siete estudios*. Lima: Horizonte, 1977.

Inclui: "Aves sin nido: indios, notables y forasteros". Inédito.

"Matalaché: las varias formas de la esclavitud".

Publicado em: *Letras*, Lima, 82-83, 1976.

"La imagen del mundo en *La serpiente de oro*".

Publicado em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, I, 2, jul./dic. 1975.

"La estructura del acontecimiento de *Los perros hambrientos*".
Publicado em: *Letras*, Lima, 78-79, 1967.

Outra edição: Dora Varona (Ed.). *Ciro Alegria: trayectoria y mensaje*. Lima: Varona, 1972.

"*El zorro de arriba y el zorro de abajo: función y riesgo del realismo*".

Publicado em: *Memorias del IV Congreso de Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Cali: Universidad del Valle, 1974, v.1.

"*Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades*".

Publicado em: *San Marcos*, Lima, 13 (Nueva Epoca), oct./dic. 1975.

- *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

- *Edición y estudio del "Discurso en Loor de la Poesía"*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. (Premio Nacional de Fomento a la Cultura "Manuel González Prada")

COLABORAÇÃO EM LIVROS

- MIGRANT Condition and Multicultural Intertextuality. In: SANDOVAL, *Ciro* (Ed.). *José María Arguedas: reconsiderations for Latin American Cultural Studies*. The Ohio University Press Monographs in International Studies, 1997.

- LITERATURA peruana e identidade nacional: tres décadas confusas. In: COTLER, Julio (Ed.). *Perú: 1964-1994*. Economía, sociedad, política. Lima: IEP, 1995.

- TRADICIÓN e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. In: *Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburgh, III, 1995.
Outra edição: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Berkeley, XXI, 42, 2º semestre 1995.

- EL indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (Ed.). *América Latina: palabra, literatura y cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1994. v.II.

- LA literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. In: AREA, Leila, MORAÑA, Mabel (Ed.). *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario: Nacional de Rosario, 1994.

Outras edições: GONZÁLEZ, Beatriz, COSTIGAN, Lúcia (Ed.). *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Caracas: Academia Nacional de Historia [y Universidad Simón Bolívar y The Ohio State University], 1992; GONZÁLEZ, Beatriz (Ed.). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Avila [y Universidad Simón Bolívar], 1995.

- VALLEJO: la nostalgia de la oralidad: Notas sobre Pedro Rojas. In: *Vallejo: su tiempo y su obra* [Actas del Homenaje Internacional a César Vallejo]. Lima: Universidad de Lima, 1994. 2V.
- LOS discursos coloniales y la formación de la literatura hispanoamericana. In: *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1994. t.I.
Outra edição: CORTEST, Luis (Ed.). *Homenaje a Jose Durand*. Madrid: Verbum, 1993.
- LA guerra del fin del mundo: sentido (y sinsentido) de la historia. In: *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas, SP, v.13, p.83-90, 1993.
Outra edição: *Hispanamérica*, Gaithersburg, MD, v.11, n.31, p.314, 1982.
- LA "invención" de las naciones hispanoamericanas. In: ZAVALA, Iris (Coord.). *Discursos sobre la "invención" de América*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1992.
- CIRO Alegría. In: *Dictionary of Literary Biography*. v.113. *Modern Latin-American Fiction Writers*. Detroit/London: Bruccoli Clark/Layman Book, 1992.
- ARGUEDAS, una espléndida historia. In: PÉREZ, Hildebrando, GARAYAR, Carlos (Ed.). *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru, 1991.
Outra edição: AFERPA. *Recontre de renards*.
- COLLOQUE INTERNATIONAL SUR JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. Grenoble: AFERPA, 1989.
- UN ensayo sobre los "zorros" de Arguedas. In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell. Madrid: Archivos [CSIC], 1990.

- NUEVAS reflexiones sobre la crítica literaria latinoamericana. In: PEÑATE, Julio (Ed.). *De Cervantes a Orovilca*. Homenaje a Jean-Paul Borel. Madrid: Visor Editores, 1990.
- LA problematización del sujeto en la poesía conversacional. In: McDUFFIE, Keith, MINC, Rose (Ed.). *En este aire de América*. Homenaje a Alfredo A. Roggiano. [Pittsburgh], IILI, 1990.
- "INTRODUCCIÓN" [a *La formación de la tradición literaria en el Perú*]. Fragmentos. In: MONTALVO, César Toro (Ed.). *Manual de literatura peruana*. Lima: AFA, 1990.
- PARA una crítica integrada al proceso liberador de América Latina (Entrevista). In: RUSSOTO, Mágara. *Arte de discrepar y construir*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1969.
- SOBRE la novela nacional, novela regional, novela latinoamericana. In: ROJAS, Mario A. (Comp.). *Pedro Lastra: la erudición compartida*. México: Premiá, 1988.
- Idem. t.III. *Epoca contemporánea*.
Inclui: "El zorro de arriba y el zorro de abajo: función y riesgo del realismo".
Outra edição: *La novela peruana: siete estudios*.
- "UN hombre muerto a puntapiés": poética y narración. In: PAREJA, José Donoso (Coord.). *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- LA literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. In: PIZARRO, Ana (Ed.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: Colegio de México y Universidad Simón Bolívar, 1987. p.123-136.
- EL Perú de Felipe Pardo y Aliaga. In: *Homenaje a Aurelio Miró Quesada*. Lima: P. L. Villanueva, 1987.
- LAS literaturas marginales y la crítica: una propuesta. In: SOSNOWSKI, Saúl (Comp.). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.
Outra edição: *Pukio*, Lima, 2, 1985.
- CIRO Alegría. In: Vários. *Historia de la literatura latinoamericana*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. Fasc. 28.
- LA narrativa de Ciro Alegría: diseño general. In: LERNER, Isaías, SCHWARTS, Lía (Ed.). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 1984.

- LA literatura peruana: totalidad contradictoria. In: LÓPEZ, José M., LÓPEZ, Augusta (Ed.). *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez*. Homenaje a Gustav Siebenmann. Madrid: José Esteban Editor, 1984.
Outras edições: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, Lima, 17, 1982; *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IX, 18, jul./dic. 1983.
- *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte, 1984.
Inclui transcrição de uma mesa redonda sobre o tema.
- *Narración y poesía en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1982.
Inclui transcrição de um debate sobre o tema.
- "LOS yaravíes de Mariano Melgar". In: GOIÇ, Cedomil (Ed.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988. T.I: Epoca colonial.
Outra edição (com o título: Sobre la literatura de la Emancipación en el Perú): *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLVII, 114-115, ene./jun. 1981.
- *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1981.
Inclui transcrição de um debate sobre o tema.
- CROVETTO, Pier Luigi (Ed.). *Storia de una iniguitá*. Génova: Thilgher, 1981.
Inclui: Tradução de "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, IV, 7-8, 1978.
- *Cultura y clases sociales*. Lima: DESCO, 1981.
Inclui transcrição de um debate sobre o tema.
- LA novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. In: *L'indigenisme Andín: Approches, tendances et perspectives*. Grenoble: AFERPA, 1980.
Outra edição: *Lexis*, Lima, IV, 1, 1980.
- SOBRE el modo de producción de la novela indigenista. In: *Historia, problemas y posibilidades*. Homenaje a Jorge Basadre. Lima: Universidad Católica, 1977.
- BARRÓN, Carlos García. *Diálogos literarios*. Lima: Studium, 1977.
Inclui transcrição de uma conversação sobre a literatura peruana.

- EL sentido de la narrativa de José María Arguedas. In: LARCO, Juan (Comp.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
Outras edições: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 13, 1970; e "Arguedas, poeta indígena"; *Montalbán*, Caracas, 2, 1973. Tradução: "On Arguedas Poetry". *Review*, New York, 25-26, 1980.
- LA dinámica del mundo en las primeras dos novelas de Ciro Alegría. In: CORNEJO POLAR, Jorge (Ed.). *La obra de Ciro Alegría*. Arequipa: Universidad San Agustín, 1976.
- CORNEJO POLAR, Antonio (Ed.). *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1975.
Inclui: "Introducción"; e "*El obsceno pájaro de la noche*: reversibilidad de la metáfora".
Outra edição: *Nuevos Aires*, Buenos Aires, 9, 1973.
- IV Congreso de Nueva Narrativa Hispanoamericana. Cali: Universidad del Valle, 1974.
Inclui: "*El zorro de arriba y el zorro de abajo*: función y riesgo del realismo".
Outra edição: *La novela peruana*: siete estudios.
- *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*. Lima: Universidad de San Marcos, 1972.
Inclui: "José María Arguedas, revelador de una realidad cambiante".
Outra edição: *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, New York, II, 2, 1972.
- VARONA, Dora (Comp.). *Ciro Alegría*; trayectoria y mensaje. Lima: Varona, 1972.
Inclui: "La estructura del acontecimiento de *Los perros hambrientos*".
Outra edição: *Letras*, Lima, 78-79, 1968.

EDIÇÕES CRÍTICAS E ANOTADAS, APRESENTAÇÃO DE TEXTOS, ANTOLOGIAS ETC.

- Prólogo: Clorinda Matto de Turner. *Torn from the nest*. Trad. John Polt. New York: Oxford University Press, 1998. (Da versão em castelhano)
- Edição, seleção, estudo preliminar e notas: José María Arguedas. *Antología comentada*. Lima: Biblioteca Nacional, 1996.

- Prólogo: Clorinda Matto de Turner. *Aves sin nido*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Prólogo: 16 cuentos latinoamericanos. Antología para jóvenes. Lima: CERLAC-UNESCOPEISA, 1992.
- Prólogo: *Segundo Encuentro de Narradores Peruanos*. Cajamarca: INC, 1988.
- Seleção e estudo preliminar (co-autor). *Nuevo cuento peruano*. Lima: Mosca Azul, 1984. (2.ed. 1986)
- Prólogo: José María Arguedas. *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983. 5T.
- Apresentação: José de Acosta. *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*. Edição e prólogo de José Juan Arrom. Lima: Copé, 1982.
- Prólogo, cronologia e bibliografia: Ciro Alegría. *El mundo es ancho y ajeno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Seleção e prólogo: Rubén Darío. *Antología poética*. Lima: Universo, 1975.
- Seleção e prólogo: Mariano Melgar. *Antología*. Lima: Universo, 1974.
- Prólogo: Clorinda Matto de Turner: *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Prólogo: Clorinda Matto de Turner. *Índole*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Prólogo: Clorinda Matto de Turner. *Aves sin nido*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.
- Seleção e prólogo: Federico García Lorca. *Antología poética*. Lima: Universo, 1972.
- Edição crítica (co-autor): Mariano Melgar: *Poesías completas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1971.
- Seleção e notas: Mariano Melgar. *Yaravíes*. Lima: La Rama Florida, 1967. (Prêmio Quilca)

ARTIGOS SELECIONADOS

(Não se incluem os que foram reunidos em antologias ou volumes coletivos)

- MESTIZAJE e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, v.LXIII, n.180, jul./set. 1997.
- UNA heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 176-177.
- CONDICIÓN migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Berkeley, XXI, 42, 2º semestre 1995.
- ENSAYO sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana. *Hispanamérica*, College Park, XXII, 66, dic. 1993.
- ANGEL Rama, una memoria que no acaba. *Casa de las Américas*, La Habana, XXXIV, 192, jul./set. 1993.
- EL discurso de la armonía imposible. El Inca Garcilaso: discurso y recepción social. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Pittsburgh, XIX, 38, 2º semestre 1993.
- HETEROGENEIDAD y contradicción en la literatura andina: tres incidentes en la contienda entre oralidad y escritura. *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, V, 9-10, ene./dic. 1992.
- DIAMANTES y pedernales: elogio de la música indígena. *Antropos*, Barcelona, 128, ene. 1992.
- CLAVE americana para leer a Borges. *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, IV, 8, 2º semestre 1991.
- LAS figuraciones transculturales en la obra de Augusto Roa Bastos. *Hispanamérica*, College Park, XX, 59, ago. 1991.
- LITERATURA y sociedad: balance y perspectivas en América Latina. *Hispanamérica*, College Park, XX, 58, abr. 1991.
- EL aprendizaje de la lectura: novela y formación nacional en Hispanoamérica. *Osamayor*, Pittsburgh, II, 4, Fall 1991.
- EL comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el "diálogo" de Cajamarca. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Pittsburgh, XVII, 33, 1º semestre 1991.
- SOBRE la "invención de América". *Páginas*, Lima, XV, 106, jul./dic. 1990.

- CÉSAR Vallejo: la universalización de una experiencia nacional. *La Torre*, 111, 12, Nueva Época, Puerto Rico, oct./dic. 1989.
- VALLEJO: mestizaje, transculturación, modernidad. *Páginas*, Lima, XIV, 19, abr. 1989.
- LOS sistemas literarios como categorías históricas: elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XV, 29, 1º semestre 1989.
- SOBRE la crítica hispanoamericana y contra el secreto profesional. *Ideas '92*, Miami, II, 1, Fall 1988.
- LITERATURA peruana y tradición indígena. *Literaturas Andinas*, I, 1, Lima, 1º semestre 1988.
- SISTEMAS y sujetos en la historia literaria latinoamericana. *Casa de las Américas*, La Habana, XXIX, 171, nov./dic. 1988.
- LA poesía de Antonio Cisneros. Primera aproximación. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LIII, 140, jul./dic. 1987.
- DE *Wuata Wuara* a *Raza de bronce*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXV, 2, 1987.
- INMEDIATEZ y perennidad: la doble audiencia de la literatura de la fundación de la República. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, X, 20, 1984.
- SOBRE el "neindigenismo" y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, v.50, n.127, p.549-557, abr./jun. 1984.
- LA reivindicación del imperio incaico en la poesía de la emancipación del Perú. *Letterature d'America*, Roma, IV, 19-20, 1983.
- LITERATURA peruana: Totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Berkeley, v.9, n.18, p.37-50, 2º semestre de 1983.
- ANGEL Rama: nuevo exilio, nueva obra. *El Caballo Rojo*, Lima, 22-V-1983.
- *LA danza inmóvil* de Manuel Scorza. *El Caballo Rojo*, Lima, 19-VI-1983.
- (Em colaboração com Nérida Adrianzén): EL yaraví melgariano: nuevos textos. *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 5-VI-1983.
- LITERATURA de los vencidos y de los vencedores. *El Caballo Rojo*, Lima, 28-VI-1982.

- LAS revistas literarias en América Latina y los márgenes de su libertad. *Texto Crítico*, Xalapa, Veracruz/México, v.7, n.20, p.127-153, jan./mar. 1981.
- SOBRE la literatura de la Emancipación en el Perú. *Casa de las Américas*, La Habana, XXI, 128, mayo/jun. 1981.
Sobre la literatura de la Emancipación en el Perú.
- APUNTES sobre "Esa vez del huaico" de Vargas Vicuña. *Lexis*, Lima, V, 1, 1981.
- SOBRE la narrativa peruana. *Crónica Cultural*, Lima, 7-XII-1980.
- LA vanguardia en la obra de Pablo Palacio. *Crónica Cultural*, Lima, 9-XI-1980.
- TRADICIÓN y ruptura en América Latina. (Diálogo con Angel Rama). *Punto de Vista*, Buenos Aires, III, 8, 1980.
- SOBRE el concepto de heterogeneidad: A propósito del indigenismo literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima/Berkeley-CA, v.6, n.12, p.257-267, 2º semestre 1980.
- SOBRE la literatura de la Emancipación en el Perú. *Revista Iberoamericana*, v.47, n.114-115, p.83-93, jan./jun. 1981.
- LA literatura latinoamericana: unidad y dispersión. *El Caballo Rojo*, Lima, 27-VII-1980.
- LITERATURA y emancipación: dos alternativas. *El Caballo Rojo*, Lima, 31-VII-1980.
- MARIÁTEGUI, crítico literario. *El Caballo Rojo*, Lima, 25-V-1980.
- CARTENTIER: novela e historia. *Lluvia*, Lima, 67, 1980.
- LA novela indigenista: un género contradictorio. *Texto Crítico*, Veracruz, V, 14, 1979.
- INTERÉS social y forma literaria en el indigenismo. Prisma/Cabral. *Revista de Literatura Hispánica/Caderno Afro-Brasileiro Asiático Lusitano*, College Park, MD, v.2, Spring 1978.
- DIAMANTES y pedernales: elogio de la música india. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, 12, 1977.
- PARA una interpretación de la novela indigenista. *Casa de las Américas*, La Habana, 100, 1977.
- DIAGNÓSTICO de la enseñanza de la literatura. *Aula Abierta*, Lima, I, 3, 1977.

- LA crítica literaria: problemas y perspectivas. *Garcilaso*, Lima, 2-II-1977.
- LA investigación literaria en el Perú. *Cuadernos del Consejo de la Universidad Peruana*, Lima, 20-21, 1976.
- NUEVA narrativa y nueva crítica en Hispanoamérica. *Garcilaso*, Lima, 22-XII-1976.
- EDWARDS y la República de las Letras. *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 24-II-1974.
- NUEVA narrativa y nueva crítica hispanoamericanas. (Conversatorio con A. Escobar y N. Osorio). *Textual*, Lima, 7, 1973.
- JOSÉ María Arguedas, revelador de una realidad cambiante. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Long Island-NY, v.2, n.2, set. 1972.
- LA configuración del tiempo en *Los dueños de la tierra* de David Viñas. *Lluvia*, 5, 1971.
- MARIANO Melgar y la poesía de la Emancipación. *El Peruano*, Lima, 28-VII-1971.
- SOBRE "Paco Yunque". *Visión del Perú*, 4, (Homenaje Internacional a César Vallejo), Lima, 1969.
- SOBRE *Todos los fuegos el fuego*. *Letras*, Lima, 80-81, 1968.
- NOVELAS y cuentos de César Vallejo. *Amaru*, Lima, 3, 1967. Trad. "Racconti e romanzi di César Vallejo", en: César Vallejo: *Il tungsteno*. Roma: Sabelli, 1976.
- LA poesía tradicional y el yaraví. *Letras*, Lima, 76-77, 1966.
- LAS ideas de Lope acerca del estilo dramático. *Revista de la Universidad de Arequipa*, Arequipa, 50-51, 1965.
- SEBASTIÁN Salazar Bondy. *El Pueblo*, Arequipa, 12-VIII-1965.
- LA narración en el Perú. *Cultura y Pueblo*, Lima, 6, 1965.
- BALANCE del I Encuentro de Narradores Peruanos. *Yaraví*, Arequipa, 2, 1965.
- DON Quijote y la realidad. *El Pueblo*, Arequipa, 21-V-1965.
- DESCRIPCIONES en *La vida del Lazarillo de Tormes*. *Humanitas*, Arequipa, 2, 1964.
- PALABRAS y cosas: algunos tiempos en la estética literaria. *Humanitas*, Arequipa, 1, 1963.

- LOPE de Vega: de la sumisión a la rebeldía. *Letras*, Lima, 68-69, 1962.
- APROXIMACIÓN a don Luis de Góngora. *El Pueblo*, Arequipa, 12-VII-1961.
- GÓNGORA visto por los pintores. *El Pueblo*, Arequipa, 22-III-1961.
- LA literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. Outras edições: GONZÁLEZ, Beatriz, COSTIGAN, Lúcia (Ed.). *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Caracas: Academia Nacional de Historia [y Universidad Simón Bolívar y The Ohio State University], 1992; GONZÁLEZ, Beatriz (Ed.). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Avila [y] Universidad Simón Bolívar, 1995.

Antonio Cornejo Polar nasceu em Lima, a 23 de dezembro de 1936, embora se considerasse arequipenho, por seu amor a Arequipa, terra onde viveu até 1966.

Faleceu em Lima, a 18 de maio de 1997.

Fez seus estudos universitários na Universidad Nacional de San Agustín, de Arequipa, onde se graduou como bacharel em Letras, em 1958, e doutor em Letras, em 1960.

Entre 1959 e 1965 foi professor dessa Universidade, que lhe concedeu, em 1993, o título de Professor Honorário. Em 1962, assumiu a direção da Casa da Cultura de Arequipa e, em 1969, a da Casa da Cultura de Lima (agora Instituto Nacional de Cultura). Em 1966, transferiu-se para a Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Lima, onde foi professor e diretor dos Programas Acadêmicos de Lingüística, Filologia e Literaturas Hispânicas, e finalmente Reitor, em 1985. Em 1987, foi agraciado com o título de Professor Emérito dessa mesma Universidade.

Foi diretor-fundador da *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (desde 1975).

Outros cargos que ocupou: membro da Academia Peruana de la Lengua e correspondente da Real Academia de la Lengua Española. Entre 1992 e [2000], presidente do Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; professor visitante das Universidades de Maryland, Stanford, Pittsburgh (Estados Unidos); da Universidad Central de Venezuela; da Facoltà di Magistero (Roma, Itália); da Freie Universität Berlin (Alemanha); da Université Paul Valéry (Montpellier, França); da Universidade de Alcalá de Henares (Espanha), e até seu falecimento, professor da Universidade de Berkeley (Califórnia, Estados Unidos), como ganhador da "Chair-Class of 1941 World War II Memorial".